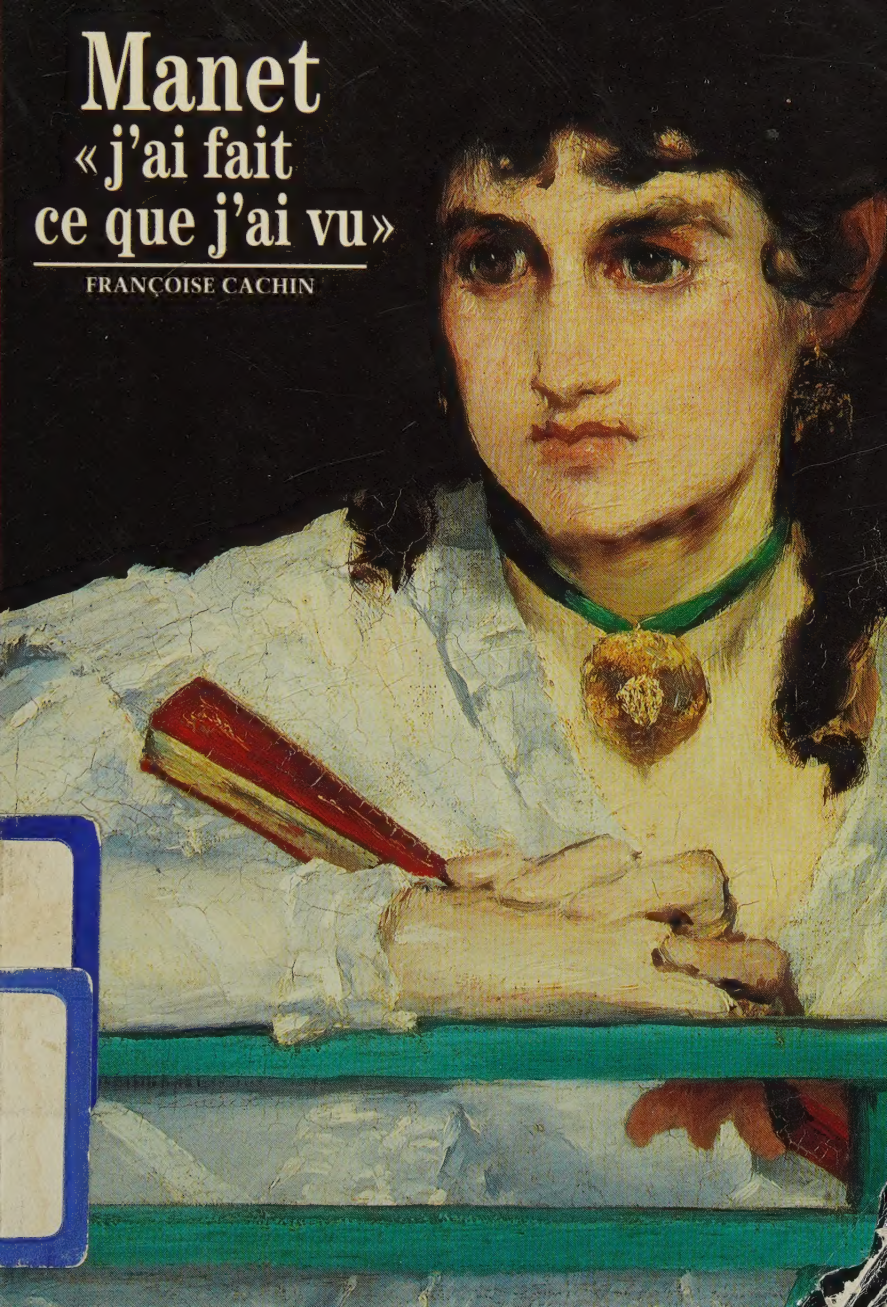
Manet
« j'ai fait ce que j'ai vu »

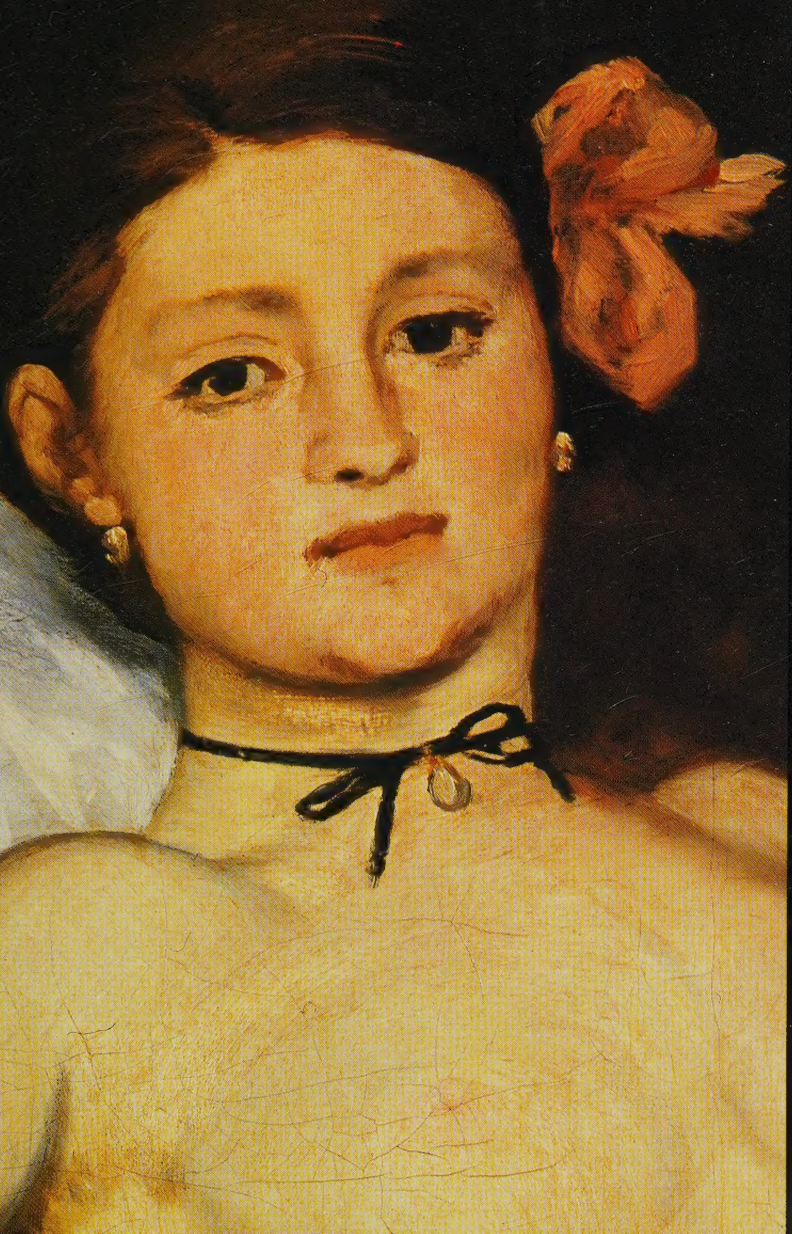
FRANÇOISE CACHIN



BOSTON
PUBLIC
LIBRA

Promue *Olympia*
ou *Mlle V. en costume d'espada*,
Victorine Meurent, modèle d'Edouard Manet,
peut être figurée couchée ou debout,
dénudée ou porteuse d'un fringant vêtement noir
à culotte courte qui tend – sans y parvenir –
à masculiniser ses formes :
rien, en elle, qui ne signifie la Beauté.
Mais rien non plus qui édulcore cette Beauté
en l'éloignant des circonstances et la situant
à des hauteurs sublimes. En chambre ou au plein soleil,
étendue sur un lit ou les pieds solidement plantés
sur le sable d'une arène, recevant un bouquet
sans y prêter attention ou levant son épée
comme pour battre sagement la mesure
d'une symphonie tragique (tandis qu'à sa main
gauche le bouillonnement du leurre
est à peu près du même rose que le grand nœud
qui se chiffonne à l'oreille de l'impassible Olympia),
elle demeure cette personne dont le joli visage
un peu lourd est, malgré l'écart de plus d'un siècle,
celui d'une jeune femme parfaitement actuelle
et qui, des plus terrestres, pourrait fort bien être
l'une de ces créatures dont on rêve la nuit
parce qu'on les a croisées le jour.

Michel Leiris,
Le Ruban au cou d'Olympia,
Gallimard, Paris, 1981



FOR
ND553
.M3
C3
1994x

Françoise Cachin est directeur du musée d'Orsay et conservateur général des Musées nationaux. Elle a organisé différentes expositions, parmi lesquelles «Le Futurisme italien» (1973), «Manet» (1983), «Gauguin» (1988), Seurat (1991) et «L'Europe des peintres (1993). Elle est l'auteur de nombreux catalogues et ouvrages sur Gauguin, Signac, Manet et les monotypes de Degas. Elle a écrit pour Découvertes Gallimard *Gauguin, ce malgré moi de sauvage* (1989) et *Seurat, le rêve de l'art-science* (1991).

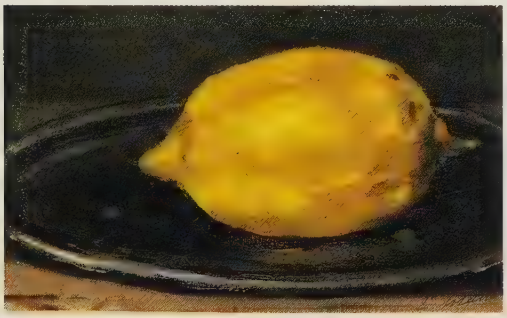
Pour Charlotte

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard/Réunion des Musées nationaux 1994

Dépôt légal : avril 1994
Numéro d'édition : 66642
ISBN : 2-07-053266-6
Imprimerie Kapp Lahure Jombart, à Evreux

MANET
«J'AI FAIT CE QUE J'AI VU»

Françoise Cachin



DÉCOUVERTES GALLIMARD
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX
PEINTURE

Manet est-il le révolutionnaire, l'inventeur de la peinture pure que certains – Malraux, par exemple – ont voulu voir en lui ? Le destructeur de l'académisme, ou bien celui qui, en son temps, restaure la grande peinture, le Titien, le Vélasquez ou le Hals de son époque ? Un casseur d'assiettes, ou celui qui, avec des moyens nouveaux, renoue le fil de la grande tradition ? L'homme des ruptures, le premier «moderne», ou, selon Baudelaire, «le premier dans la décrépitude» de son art ?

CHAPITRE PREMIER
ÉCOLIER, PILOTIN, RAPIN

Plongée dans la couleur des pelotes de laine, la main de la mère de Manet (détail du portrait qu'il fit de ses parents). Toute sa vie, elle encouragea sa carrière peu orthodoxe. A droite, un dessin à la sanguine d'après Andrea del Sarto.

Depuis l'enfance, la question est posée, si l'on peut dire, génétiquement – «L'art, c'est un cercle. On est dedans ou dehors, au hasard de la naissance», disait Manet lui-même (d'après Jeanniot), sous-entendant qu'il s'était trouvé dans le cercle magique des vrais artistes par hasard. En effet, il n'était pas issu d'un milieu artistique, contrairement à la plupart des grands peintres des siècles antérieurs. Manet est né bourgeois et le restera. «Ce n'est pas d'aujourd'hui que je sais que vous êtes bourgeois !» lui dira un jour Degas – grand bourgeois lui-même – quand Manet défendra un de leurs amis qui avait accepté une décoration. Mais tout le prédisposait à être un rebelle sage, prêt à toutes les audaces sur un fond de respect des valeur éternelles.

Manet enfant (ci-dessus) pose pour le photographe. A gauche, le jovial capitaine Fournier, l'oncle amateur de musées qui joua un rôle primordial dans la vocation du jeune Edouard.

Né en face de l'Ecole des Beaux-Arts

Edouard Manet naît le 23 janvier 1832, 5, rue des Petits-Augustins (aujourd'hui rue Bonaparte), entre l'Ecole des beaux-arts et l'Institut, lieux où une carrière réussie de peintre voulait que l'on commence et que l'on finisse. Il n'entrera ni à l'un, ni à l'autre, et y sera toute sa vie considéré comme un ennemi mortel.

Il est baptisé huit jours plus tard à Saint-Germain-des-Prés. Son père est un haut fonctionnaire au ministère de la Justice, de cette bourgeoisie de robe parisienne, de mœurs austères, mais cultivée et voltairienne, dont une longue tradition de résistance à la monarchie ou à l'empire nourrissait le sentiment républicain. Du côté maternel, le grand-père Fournier avait été diplomate, en poste à Stockholm, fort bien vu du roi de

Au numéro 5 de l'actuelle rue Bonaparte (à droite), la porte d'entrée de la maison natale d'Edouard Manet.

Auguste et Eugénie Manet (ci-contre), peints par leur fils, en 1860. Le père est malade, et devait mourir deux ans plus tard, ayant eu la satisfaction de voir ce tableau accepté au Salon de 1861, et ne soupçonnant pas la suite des refus que subira son fils au cours d'une carrière aux débuts rassurants.

Suède dont la mère de Manet était la filleule. Comme bien souvent dans la naissance d'une vocation artistique qui s'élève contre la volonté paternelle – M. Manet père aurait souhaité que son premier fils suive la carrière familiale –, c'est un oncle un peu frondeur, un peu artiste, qui initiera le jeune Edouard au dessin, au musée : le capitaine Edouard Fournier, fidèle monarchiste, ce qui lui valut de se brouiller en 1848 avec le père

de Manet, républicain. C'est lui qui emmènera régulièrement au Louvre les fils aînés Manet (Eugène et Gustave, naissent en 1833 et 1835) et le camarade de classe d'Edouard, Antonin Proust, futur ministre des Beaux-Arts, qui publiera, après la mort de Manet, de précieux souvenirs.

L'élève Manet, au collège Rollin, était médiocre, et assez insolent. Proust rapporte que, au cours d'une leçon d'histoire, le professeur, Wallon (celui du futur fameux «amendement» qui établit

Le collège Rollin – aujourd'hui lycée Jacques Decour –, avenue Trudaine (ci-dessus), que Manet fréquente entre 1844 et 1848. Si Manet est né rive gauche, son enfance se passe déjà dans le quartier des Batignolles et celui de la gare Saint-Lazare, où il établira, plus tard ses ateliers.

Pendant près de dix ans, Manet fera son apprentissage en copiant les maîtres, avec une nette prédilection pour la peinture vénitienne. En 1854, il copie, au Louvre, l'*Autoportrait* du Tintoret, reproduisant l'inscription en haut du tableau, que la restauration a depuis lors effacée.

la IIIe République), leur faisait lire *Les Salons* de Diderot. «Sur un reproche que Diderot adressait à certains peintres de son temps d'avoir fait des chapeaux [...] condamnés à devenir démodés : «Voilà qui est fort sot, s'écria Manet, il faut être de son temps, faire ce que l'on voit sans s'inquiéter de la mode.» Si l'anecdote est exacte, elle se situerait vers 1846-1848; Manet aurait environ quinze ans, et serait déjà intéressé par la peinture.

Un talent précoce pour le dessin et la caricature lui fait orner ses cahiers de classe, et l'oncle Fournier lui offre des cours facultatifs de dessin. Mais son crayon est d'emblée un instrument de révolte car, selon son complice Antonin Proust, au lieu de «copier les modèles casqués, il crayonnait les têtes de ses voisins». Le dessin et la peinture incarnaient-ils déjà pour lui les moyens de l'insubordination, sa forme à lui d'opposition et de libération ?

Copistes dans la grande galerie au Louvre (ci-dessus). (C'est là que Manet rentrontrera nombre de ses amis : Fantin-Latour, Degas, gravant directement sur cuivre d'après Vélasquez, puis Berthe Morisot.) La jeune femme sur son haut tabouret semble réaliser une miniature du même *Autoportrait* du Tintoret.

En rade de Rio-Janeiro à bord du Havre-et-Guadeloupe. ce 11 Mars 1849

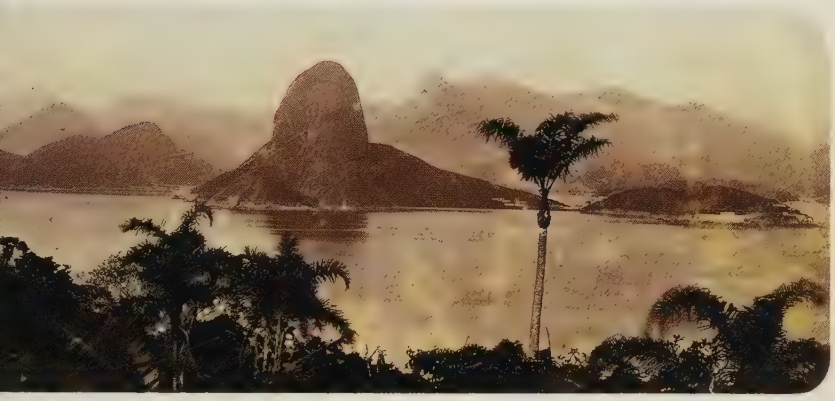
Le pilotin

A-t-il très vite exprimé ce souhait à sa famille? Son père devra à son regret renoncer à orienter ce mauvais élève vers une carrière de droit, et Manet lui-même, semble-t-il, propose un moindre mal – besoin d'évasion? – : devenir marin. Mais il échoue à l'Ecole navale. Son apprentissage se fera «sur le tas» : il s'embarque en décembre 1848, à seize ans, sur le bateau école *Havre et Guadeloupe* comme pilotin, pour Rio de Janeiro.
A défaut d'en faire un marin, ce périple de près de six mois endurcit le jeune Parisien et lui ouvrit des mondes, ceux de la rude vie maritime et des escales exotiques. A Rio de Janeiro, le tout jeune homme ne fut sans doute pas indifférent aux «Brésiliennes, [...] généralement très jolies; elles ont des yeux magnifiques noirs et des cheveux idem». La servante noire de l'*Olympia* est peut-être la réminiscence d'une vision qui l'a beaucoup frappé : «J'ai vu un marché d'esclaves, c'est un spectacle révoltant; [...] les négresses sont pour la plupart nues jusqu'à la ceinture [...]. Les unes se font des turbans, les autres arrangent très artistiquement leurs cheveux crépus, et elles portent presque toutes des jupons ornés de monstrueux volants.»

Ce voyage lui fit aussi aimer la mer. Il s'en souviendra dans ses superbes marines des années 1860. «J'appris beaucoup dans mon voyage au Brésil. Combien de nuits j'ai passées à regarder, dans le sillage du navire, les jeux d'ombre et de lumière! Pendant le jour, du pont supérieur, je ne quittais pas des yeux la ligne d'horizon. Voilà ce qui m'a révélé la façon d'établir un ciel» (rapporté par Charles Toché).

La baie de Rio (ci-dessous), telle que le jeune Manet put la découvrir, en 1848, après 56 jours passés à bord du bateau école *Le Havre et Guadeloupe*.

«On n'a pas pu trouver de maître de dessin à Rio; le commandant m'a prié de donner des leçons à mes camarades [...]; il faut dire que, pendant la traversée, je m'étais fait une réputation, que tous les officiers et les professeurs m'ont demandé leur caricature, et que le commandant même m'a demandé la sienne en étrennes. J'ai eu le bonheur de m'acquitter du tout, de manière à contenter tout le monde.»



L'atelier Couture

De retour à Paris en juin 1849, il échoue de nouveau à l'Ecole navale. Sa famille consent alors à le laisser faire ce qu'il souhaitait depuis longtemps : une carrière artistique. Il entre donc, sans doute à l'automne 1849, dans l'atelier de Thomas Couture, où il demeura six ans et apprit le métier de peintre. Le choix de Couture n'était pas indifférent : à trente-quatre ans, celui-ci était encore un jeune peintre à la mode, depuis le succès récent

Au cours de son voyage à Rio, Manet décrit à ses parents, dans des lettres affectueuses, son apprentissage de la mer et de la vie de marin dans un grand port exotique.

des *Romains de la décadence* au Salon de 1847, grande «machine», tableau d'histoire peint avec brio et d'une facture légère, qui alors ne paraissait pas du tout académique. L'atelier de Couture passait pour être du côté des novateurs, et ne préparait pas au concours de Rome, comme celui de l'atelier rival, tenu par Augustin Picot. Pour apprendre le métier, c'était donc un choix plus audacieux, d'ailleurs désapprouvé par le père Manet, qui – notons-le, plus libéral qu'on ne l'a dit – respecte tout de même les décisions d'un garçon de dix-sept ans !

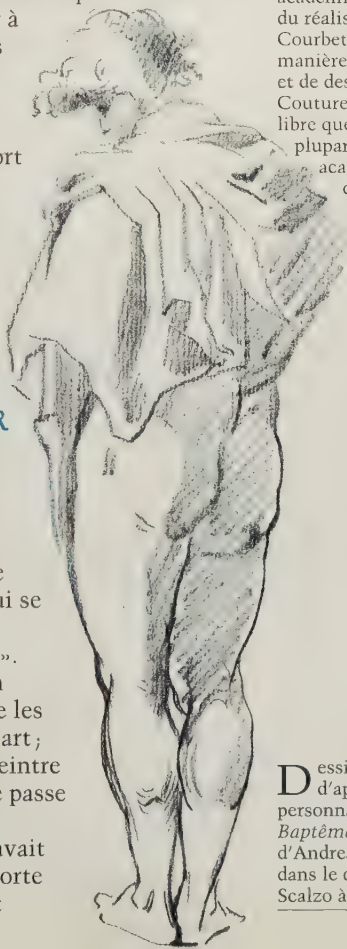
Les années passées chez Couture ont beaucoup plus compté que Manet lui-même et la vision moderniste de son œuvre ne veulent le faire croire.

La publication de *Méthodes et entretiens d'atelier* de Couture en 1867 montre quel bon et libéral professeur il fut. Manet a évidemment beaucoup

dessiné et peint au cours de ces six années, et la singulière absence de toiles de cette période – mises à part quelques copies – laisse supposer que Manet a détruit cette partie de son œuvre, faite encore sous influence et plus tard désavouée.

«Nous ne sommes pas à Rome!»

Jacques-Emile Blanche, jeune apprenti peintre qui fréquenta l'atelier de Manet à la fin de sa vie et l'observa au travail, était émerveillé par sa science du métier : «Manet fut le dernier à peindre excellemment d'après des restants de méthodes et recettes qui remontent aux Espagnols, aux Flamands, aux Hollandais.» Et il remarque fort justement que celui qui fut «probablement le dernier à savoir manier l'outil selon une magnifique tradition apparut comme le destructeur de cette tradition même, parmi les décadents, je veux dire ces Académiques qui se croyaient des classiques, défenseurs du "goût français"». Si Manet se rebelle contre son professeur c'est surtout contre les intentions, les thèmes de son art ; Couture était avant tout un peintre d'histoire, pour qui l'art noble passe par la narration, l'allégorie, le respect de l'antique. «Manet avait invariablement, le lundi, rapporte Proust, le jour où l'on donnait



La grande composition des *Romains de la décadence* (1847, page de gauche, en haut), fit la gloire de Thomas Couture (page de gauche, en bas). Aujourd'hui, elle est surtout célèbre en tant qu'archétype d'une composition académique, à l'époque du réalisme de Courbet. Mais la manière de peindre et de dessiner de Couture était plus libre que celle de la plupart des peintres académiques, comme en témoignent en outre ses propos d'atelier.

Dessin de Manet d'après un personnage du *Baptême du Christ* d'Andrea del Sarto, dans le cloître du Scalzo à Florence.

la pose au modèle pour toute la semaine, des démêlés avec les modèles de profession. [...] En montant sur la table, ils prenaient par tradition des attitudes outrées. [...] "Vous ne pouvez donc pas être naturels ? s'écriait Manet. – C'est dur d'être méconnu par un jeune homme comme vous ! [...] Grâce à moi il y en a plus d'un qui a fait des compositions qui l'on conduit à Rome... – Nous ne sommes pas à Rome ! Nous ne voulons pas y aller.

Manet réalisa plusieurs copies, peintes ou gravées (ci-dessous), de cette

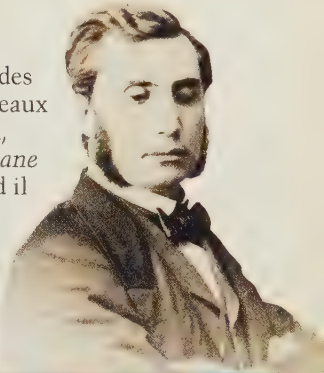
Nous sommes à Paris. Nous entendons y rester."» Une autre fois, il avait réussi à faire prendre à un modèle «une pose simple, en lui conservant même une partie de ses vêtements. [...] Couture entre dans l'atelier ; [...] devant ce modèle habillé, il eut un mouvement de colère [...] : "Qui a fait cette sottise ? – C'est moi, dit Manet. – Ailez, mon pauvre garçon, vous ne serez jamais que le Daumier de votre temps"», lui aurait répondu Couture. C'est-à-dire un caricaturiste, un réaliste, quelqu'un placé, selon lui, fort bas dans la hiérarchie artistique.

Réunion de treize personnages (en haut de page), qu'il croyait être un tableau de Vélasquez mais qui fut désattribué depuis. C'est encore au Louvre qu'il copia (à droite) la *Vénus du Prado*, de Titien, alors appelée *Jupiter et Antiope*.

L'atelier des musées

Mais, au moins autant que par Couture, l'enseignement du jeune Manet passe par celui des musées. Du Louvre d'abord, où il copie des tableaux italiens, l'*Autoportrait* du Tintoret, deux Titien, *La Vierge au lapin* et *Jupiter et Antiope*, une *Diane au bain* de Boucher, dont il se souviendra quand il peindra sa *Nymphe surprise*, et puis Rubens, *Hélène Fourment et ses enfants*, Vélasquez enfin, même s'il s'agit d'un tableau «désattribué» au maître depuis, *Les Petits Cavaliers*. Plusieurs voyages lui feront visiter les musées hollandais. En juillet 1852,

son nom figure sur le registre du Rijskmuseum d'Amsterdam, et l'année suivante le voit faire le traditionnel «grand tour» en Italie où, à Venise et à Florence, avec son jeune frère Eugène, ils servent de guide au futur ministre de Napoléon III, Emile Ollivier. C'est à Florence qu'il copie la *Vénus d'Urbin* du Titien, dont *Olympia* sera une irrévérencieuse version, dix ans plus tard. Il fera, en 1857, un deuxième voyage en Italie, à Florence en particulier, pour copier les fresques d'Andrea del Sarto au cloître de l'Annunziata.



Emile Ollivier n'était encore qu'un jeune avocat de vingt-sept ans lorsqu'il rencontra, en 1853 Eugène et Edouard Manet à Florence.

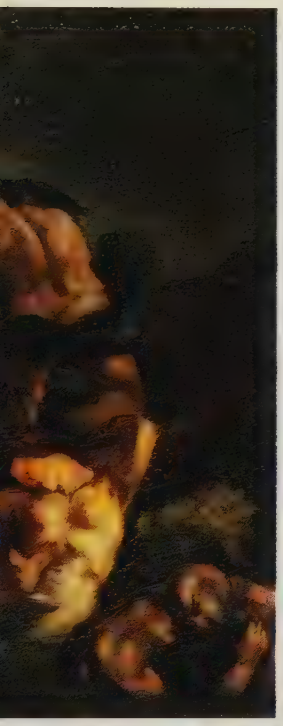
Toujours d'après les maîtres ! En haut à gauche, une figure drapée, croquée sur place à la sanguine d'après un personnage de *L'Arrivée des rois* d'Andrea del Sarto, à l'église de l'Annunziata à Florence.

Seul exemple connu d'une œuvre exécutée par Manet d'après un artiste vivant exposé au musée du Luxembourg, ci-dessus, une copie de *La Barque de Dante*, d'après Delacroix.

Peintres vivants admirés

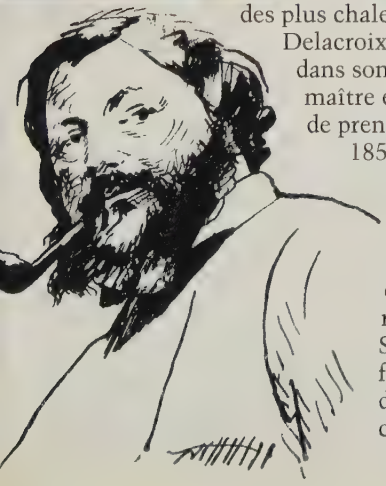
D'après Edmond Bazire, qui le connut peu avant sa mort et recueillit peut-être des souvenirs, ou des informations de sa femme, Manet aurait également fait en 1853, sur le chemin de Venise, un périple en Allemagne et en Europe centrale, et visité les musées de Kassel, Dresde, Prague, Vienne et Munich, où il aurait même copié un portrait de Rembrandt.

Bien sûr, parmi les peintres vivants, Manet avait plusieurs admirations. Courbet dont *L'Enterrement à Ornans*, exposé au Salon de 1852 et remontré en 1855, avait suscité des discussions passionnées dans les ateliers. «On ne saurait dire assez que c'est très bien parce que c'est mieux que tout», disait Manet, selon Proust. «Mais entre nous, ce n'est pas encore ça. C'est trop noir.» Il aimait certains peintres de paysages – genre qu'il ne développera jamais que contraint et forcé à la fin de sa vie, «emprisonné» par la maladie dans son jardin de Bellevue – Corot, Daubigny et Jongkind qui était, à son avis,



«le plus fort de tous nos paysagistes».

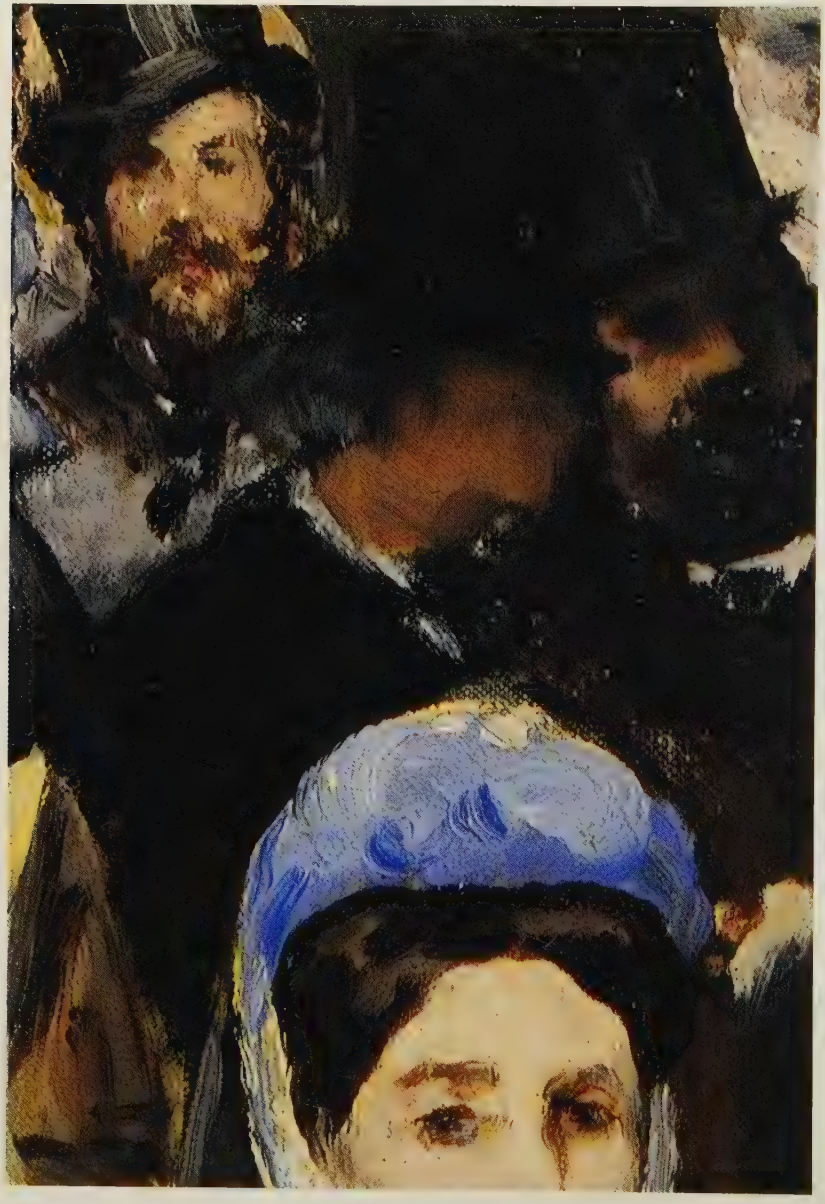
Enfin Delacroix, bien sûr, à qui il rendit visite sans doute en 1855, pour lui demander l'autorisation de copier *La Barque de Dante*, alors au musée du Luxembourg, musée d'art contemporain de l'époque. L'entrevue ne fut pas des plus chaleureuses – d'ailleurs Delacroix n'en dit pas mot dans son journal. Mais le maître eut bientôt l'occasion de prendre sa défense, en 1859, quand Manet fut confronté douloureusement, pour la première fois et non la dernière, au redoutable jury du Salon, lequel allait faire de lui au cours des années, le plus célèbre des Refusés à répétition.



Les maîtres contemporains modernistes qu'admiraient les jeunes artistes de la génération de Manet étaient avant tout Delacroix (ci-dessous) et Courbet, dont il fera cette lithographie (à gauche, en bas), après la mort du peintre et d'après une photographie.

«Il y a au Luxembourg une maîtresse toile, c'est *La Barque de Dante* [s'était écrié Manet]. Si nous allions voir Delacroix, nous prendrions pour prétexte de notre visite de lui demander l'autorisation de faire une copie de *La Barque*. «Prenez garde, nous avait dit Murger, à qui Manet avait fait part de son projet en déjeunant, Delacroix est froid.» Delacroix nous reçut au contraire dans son atelier de la rue Notre-Dame-de Lorette, avec une grâce parfaite, nous questionna sur nos préférences et nous indiqua les siennes. [...] Quand la porte fut refermée, Manet me dit : «Ce n'est pas Delacroix qui est froid : c'est sa doctrine qui est glaciale. Malgré tout, copions *La Barque*. C'est un morceau !»»

Antonin Proust



« Reconstituer des figures historiques, quelle bonne plaisanterie ! Il n'y a qu'une chose vraie : faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas, on recommence. Tout le reste est de la blague. »

Manet, rapporté par Antonin Proust

CHAPITRE II
BAUDELAIRE ET L'ESPAGNE

Sous le large rebord bleu de son chapeau (à gauche, un détail de *La Musique aux Tuileries*), apparaît le regard de madame Lejosne. C'est chez elle que Manet fit la connaissance de Baudelaire, lui-même figuré juste au-dessus, de profil. L'homme barbu à sa gauche, coiffé d'un haut-de-forme serait le peintre Fantin-Latour. Ci-contre, *Fleur exotique*, une eau-forte hispanisante de Manet, traitée à la manière de Goya.

L'assurance du jeune rapin de l'atelier Couture, son aplomb et sa gouaille en faisaient une figure extrêmement populaire, avant même qu'il eût produit quelque œuvre d'éclat. Il s'installe bientôt avec un camarade, Balleroy, dans leur propre atelier.

Lorsqu'il quitta l'atelier Couture en 1856, le front ceint de cette auréole de révolutionnaire qui lui avait valu les sympathies de la jeunesse de son temps, contre toute attente, il ne se hâte pas d'exposer. «Avant d'aborder les salons il me faut, disait-il, aller déposer ma carte chez les grands ancêtres.» En effet, jusqu'en 1859, Manet poursuit ses copies – du Tintoret, de Vélasquez, de Rubens – au Louvre, où il rencontre Fantin-Latour et Degas, qui ne vont pas tarder à devenir ses amis peintres les plus proches.

Manet présente enfin son premier tableau au Salon de 1859, *Le Buveur d'absinthe*. Premier refus, premier scandale, mais aussi premier succès : son talent naissant sera défendu, au sein même du jury, par Eugène Delacroix et, dans le Paris littéraire et artistique, par Charles Baudelaire.

Outre que la facture délibérément esquissée, le dessin désinvolte ne pouvaient que déplaire au jury, le thème de son premier tableau «de Salon», portrait d'un ivrogne près de sa bouteille, non pas allégorique mais bien réel – le modèle s'appelait Collardet –, était en soi une déclaration de principe, et peut-être une défense et illustration des poèmes de Baudelaire sur le vin et le haschich, et la sombre grandeur de la bohème déchue.

Même avant son voyage en Espagne, l'influence de Vélasquez – connu surtout d'après des gravures – sur Manet est évidente. Ci-dessus, de gauche à droite, le *Ménippe* de Vélasquez, le *Mendiant-Philosophe* gravé par Manet, et son *Buveur d'absinthe* refusé au Salon de 1859.

Baudelaire et Manet

Manet connaissait alors bien Baudelaire. Tout jeune homme, il l'avait sans doute fréquenté dans le salon d'un ami de sa famille, le commandant Lejosne, qui recevait des gens aussi variés que la famille Manet, Barbey d'Aurevilly, Constantin Guys, Bracquemond ou Nadar. Le jeune peintre et le poète étaient déjà intimes en 1859.

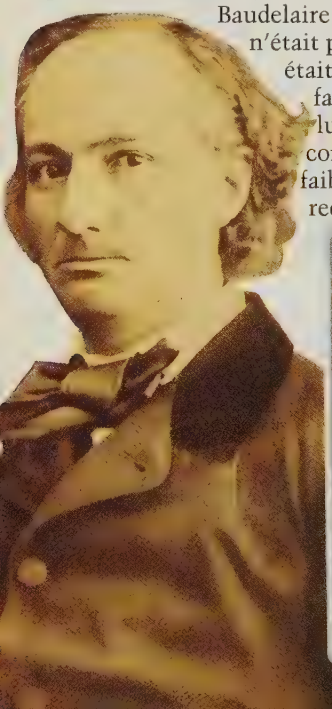
«Nous étions assis chez lui avec Baudelaire quand l'avis du refus lui parvint ; une discussion sur

ZACHARIE ASTRUC
LES 14 STATIONS DU SALON
CONCILIUM ARTISTES
AOUT 1859
PRÉFACE DE GEORGE SAND

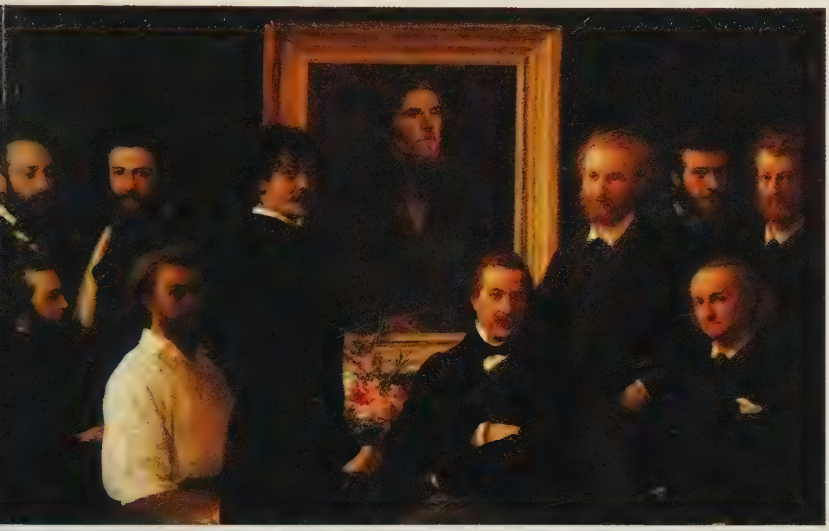
Avec son *Buveur d'absinthe*, Manet peint son premier tableau véritablement réaliste, et d'une facture agressivement esquissée, double manifeste de rupture avec l'enseignement classique de Thomas Couture. C'est plutôt Baudelaire qui a pu inspirer cette image de chiffonnier-poète, d'ivrogne-philosophe, sorte d'Edgar Poe du trottoir parisien.

Couture et Delacroix s'en suit [...]. "La conclusion, dit Baudelaire, c'est qu'il faut être soi-même. – Je vous l'ai toujours dit, mon cher Baudelaire, répliqua Manet, mais est-ce que je n'ai pas été moi-même dans *Le Buveur d'absinthe*? – Euh ! Euh ! reprit Baudelaire. – Allons, voilà Baudelaire qui va me débiner! – Tout le monde, alors..."» Ce propos d'atelier rapporté par Proust permet de voir que Manet avait l'évident et amical soutien de Baudelaire, non sans une certaine réserve. On sait que Baudelaire, hormis dans sa correspondance, n'écrira jamais publiquement pour le défendre, ni en cette année 1859, ni au début des années 1860, au moment des scandales du *Déjeuner sur l'herbe* et de l'*Olympia*. Mais n'oublions pas qu'après 1859 il ne publie déjà plus de comptes rendus de Salons et que, chaque fois qu'il en a l'occasion, il le soutient à sa façon. Baudelaire trouvait-il que Manet n'était pas assez pourvu de ce qui était pour lui la reine des facultés, l'imagination ? Ou lui reprochait-il ce qu'il considérait comme une grave faiblesse de caractère : rechercher le succès ?

Le verre d'absinthe du tableau de Manet (ci-dessous), provocante image des ivresses d'un «chiffonnier-poète» à la Baudelaire.



Baudelaire et Manet photographiés par leur ami commun Félix Tournachon, dit Nadar. La maladie et la mort de Baudelaire privèrent Manet du grand soutien amical de sa jeunesse. Celui-ci aurait sans doute un jour écrit en faveur de Manet plutôt que, comme il le fit, de Constantin Guys l'article sur le vrai «peintre de la vie moderne».



L'année même de la mort de Delacroix, Fantin-Latour peint cet *Hommage*. Il se représente en blouse blanche, assis derrière l'élégant Whistler, qui encadre avec Manet le portrait du maître. A droite de Manet, ses amis le peintre Balleroy, le graveur Bracquemond, et Baudelaire, assis. A sa gauche, Champfleury.

Mais Manet savait fort bien que Baudelaire avait de l'affection pour lui et de l'admiration pour ses éclatantes qualités de peintre. «Il y a des défauts, des défaillances, un manque d'aplomb, mais il y a un charme irrésistible. Je sais tout cela, je suis un des premiers qui l'ont compris» (1865). Il cite d'ailleurs Manet dans sa dernière chronique artistique publiée, sur le Salon des Aquafortistes en 1862 : «On verra au prochain Salon plusieurs tableaux de lui empreints de la saveur espagnole la plus forte, et qui donnent à croire que le génie espagnol s'est réfugié en France. MM. Manet et Legros unissent à un goût décidé pour la réalité moderne – ce qui est déjà un bon symptôme – cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse, sans laquelle il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maître.»

Sous le signe de l'Espagne

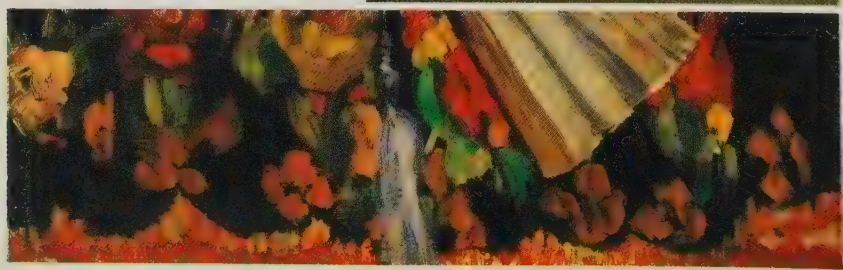
La littérature romantique – de Hugo à Gautier – avait mis l'Espagne à la mode. Et, on le voit bien dans le texte de Baudelaire, Espagne et réalisme étaient associés. Pour le jeune peintre, le siècle d'or ibérique opposait au modèle classique antiquisant et italien

«Ma profession me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies qui s'offrent sur ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes.»

Baudelaire
La Corde (dédié à Manet)

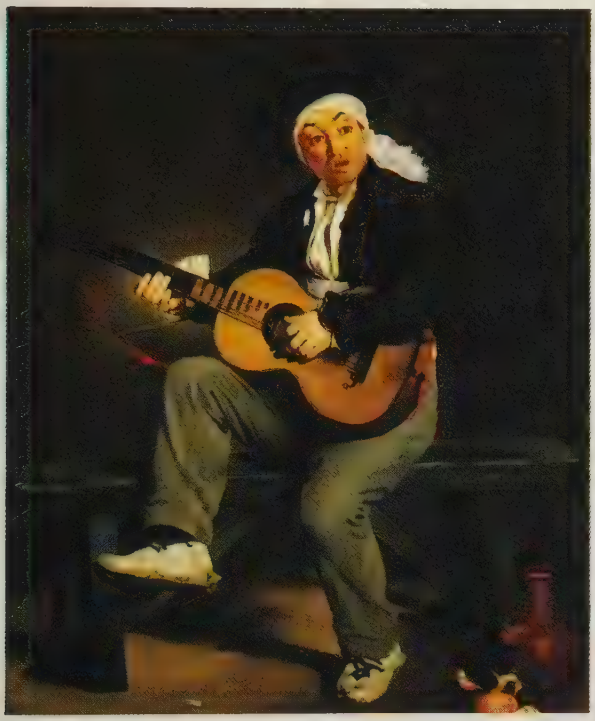
prôné par l'Académie des images d'une réalité dont la grandeur évitait la scène de genre. C'est toute une philosophie du haillon sublime, du saint mendiant, où romantisme et réalisme faisaient bon ménage, qui inspire bientôt à Manet ses danseuses fières comme des duchesses (*Lola de Valence*) ses *guitareros* pensifs comme des poètes (*Le Chanteur espagnol*), ses enfants déguisés, gracieux comme des princes (*L'Enfant à l'épée*) et charmants et vrais comme des *niños* sévillans (*Le Gamin au chien*).

N'oublions pas qu'avant 1865 Manet n'était jamais allé en Espagne, et qu'après son retour il ne peindra plus de «sujets espagnols» (sauf une course de taureaux, de souvenir). Mais le modèle ultime sera désormais Vélasquez. Il le pressentait déjà, et ne l'avait vraiment découvert



– comme encore aujourd'hui, d'ailleurs –, dans toute sa splendeur, qu'à Madrid, au musée du Prado. «Ce qui m'a le plus ravi en Espagne, ce qui, à lui seul, vaut le voyage, c'est Vélasquez. C'est le peintre des peintres ; je n'ai cependant été nullement étonné, j'ai trouvé chez lui la réalisation de mon idéal en peinture ; la vue de ces chefs-d'œuvre m'a donné

Lola de Valence (page de gauche) et *Le Chanteur espagnol* (ci-contre) séduisirent Baudelaire et Gautier.



"Entre tant de beautés
que partout on peut voir
Je comprends bien,
amis, que le désir balance ;
Mais on voit scintiller
dans *Lola de Valence*
Le charme inattendu
d'un bijou rose et noir."

Baudelaire

grand espoir et pleine confiance» (à Astruc, septembre 1865). Le goût espagnol lui vaut d'ailleurs en mai 1861 son premier grand succès. Son *Chanteur espagnol* est admis au Salon, comme le *Portrait de M. et Mme M.* (ses parents) et obtient une «mention honorable»... et un article élogieux de Théophile Gautier. Pour la première fois on remarquait la technique franche, énergique, le sens de la couleur – mise en valeur par le noir – qui caractérisent Manet. Lui-même disait qu'en peignant cette figure il pensait

"Caramba! Voilà un guitarero qui ne vient pas de l'Opéra comique [...] Mais Vélasquez le saluerait d'un petit clignement d'œil amical et Goya lui demanderait du feu pour allumer son papelito [...] il y a beaucoup de talent dans cette figure de grandeur naturelle, peinte en pleine pâte, d'une brosse vaillante et d'une couleur très vraie."

Théophile Gautier

«aux maîtres de Madrid et aussi à Hals». D'ailleurs il associait le peintre de Haarlem, à qui sa technique fait souvent penser, à l'Espagne : «On ne m'ôtera pas de la tête – disait-il – que Franz Hals était de race espagnole. Il n'y aurait rien d'étonnant à cela. Il était de Malines» (occupée par l'Espagne au XVIe siècle).

A partir de ce premier succès, il se forme autour de lui une petite cour. Manet put croire un instant qu'il était entré dans la gloire. Ce qui lui rendra d'autant plus décevants des échecs répétés au Salon pendant les vingt années à venir.

Du café Tortoni au jardin des Tuileries

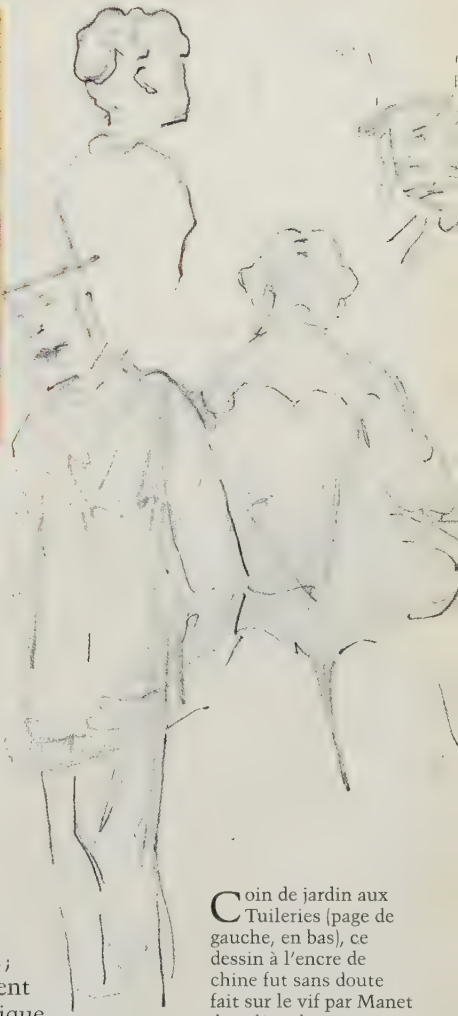
Pour l'instant il est à la mode et mène la vie brillante d'un bohème dandy. «Il allait presque chaque jour aux Tuileries de deux heures à quatre heures, faisant des études en plein air, sous les arbres, d'après les enfants qui jouaient et les groupes de nourrices qui s'affalaient sur les chaises. Baudelaire était son compagnon habituel. On regardait curieusement ce peintre élégamment vêtu qui disposait sa toile, s'armait de sa palette et peignait avec autant de tranquillité que s'il eût été dans son atelier.» Ces mots de Proust, qui écrit à la fin du siècle et veut faire de Manet le père de l'impressionnisme et de la peinture de plein air, laissent penser qu'il fit son tableau sur place. Il n'en est rien ; il faisait de petites esquisses dans le jardin, mais peignait en atelier.

«Le café Tortoni était le restaurant où il prenait son déjeuner avant d'aller aux Tuileries, et quand il revenait à ce même café, de cinq à six heures, c'était à qui le complimenterait sur ses études que l'on se passait de main en main. [...] Mais la butte Montmartre et l'autre côté de l'eau veillaient, et le dicton qui veut que l'on ait plus à redouter de ses amis que de ses ennemis devait se vérifier pour lui. On le fêta au café Guerbois et à la brasserie de la rue Hautefeuille [fief de Courbet], mais on l'y jalousait. "Il ne faut pas, disait Courbet, que ce jeune homme nous la fasse à la Vélasquez !" Les poncifs [le clan des académiques] se frottaient les mains en voyant que la division

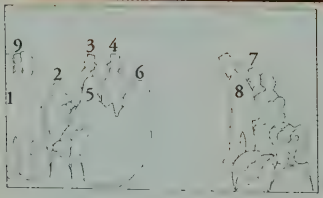
Sur le boulevard des Italiens, le café Tortoni (ci-dessus, sa terrasse), rendez-vous de la bohème élégante.

régnait parmi les intransigeants.»

Rien n'est plus éloigné, en effet, de l'univers de Courbet que celui de la bohème élégante, voire mondaine, où évoluait tout naturellement Manet. *La Musique aux Tuileries* montre cette société en crinoline et hauts-de-forme, sous la lumière naturelle du jardin impérial où l'on donnait de la musique. L'œuvre semble inspirée par Baudelaire, qui, dès son Salon de 1846, incitait les artistes à peindre «l'héroïsme de la vie moderne» et «le spectacle de la vie élégante. [...] Mais sa technique elliptique et qui garde volontairement un caractère d'esquisse, de prise sur le vif, déplut ; les critiques du temps lui reprochèrent d'«écorcher les yeux comme la musique des foires fait saigner l'oreille», et sa «manie de voir par taches». On perçoit aujourd'hui ce que des jeunes gens comme Bazille, Monet ou Renoir découvrirent de neuf dans ce tableau, qui, plus encore que *Le Déjeuner sur l'herbe*, est à l'origine du mouvement qu'il est convenu d'appeler impressionniste.



Coin de jardin aux Tuileries (page de gauche, en bas), ce dessin à l'encre de chine fut sans doute fait sur le vif par Manet dans l'un de ses carnets. Un autre croquis du même carnet fait apparaître le visage d'Offenbach (ci-dessus) et l'arrondi d'une des chaises de fer du jardin.


9
3
4
2
6
1
5
7
8

7

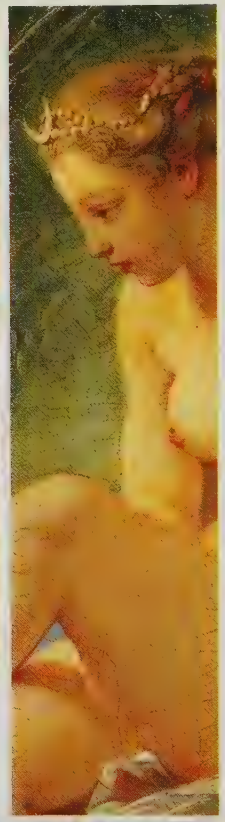
9

3

4

Dans *La Musique aux Tuileries*, Manet s'est amusé à rassembler ses amis près de lui. Le voilà élégant barbu (1) à l'extrême gauche. Puis Zacharie Astruc (2), assis, sous l'arbre; devisant debout, on aperçoit Baudelaire (3) et le baron Taylor (4), introducteur passionné de l'art espagnol en France. Les dames assises au premier plan sont Mme Lejosne (5) et Mme Offenbach (6), dont le mari moustachu (7), bientôt célèbre avec *La Belle Hélène* et *La Vie parisienne*, est assis devant l'arbre de droite. Juste devant lui se tient Eugène Manet (8), debout, légèrement penché. Ce frère cadet de Manet deviendra, plus tard, l'époux de Berthe Morisot. Le personnage à la droite de Manet, à l'extrême gauche du tableau, pourrait être Champfleury (9). L'œuvre semble inspirée par Baudelaire, qui, dès son Salon de 1846, incitait les artistes à peindre «l'héroïsme de la vie moderne» et «le spectacle de la vie élégante. [...] Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini.»

Où l'on cache les nymphes et déguise les enfants



Si les Tuileries offrent le spectacle de la vie publique – voire mondaine – de Manet, plusieurs tableaux de 1860-1861, sous le prétexte ou le masque de sujets à l'espagnole et à la flamande, révèlent sa vie privée, clandestine même. Ainsi de cette *Nymphe surprise* – en fait un fragment, ainsi rebaptisé après que Manet l'eut découpé dans une ambitieuse composition, *Moïse sauvé des eaux*, soit qu'il n'ait pas maîtrisé sa première grande «machine», soit qu'il l'ait trouvée précisément trop obédiente à cette «peinture d'histoire» dont il se gaussait tant par ailleurs.

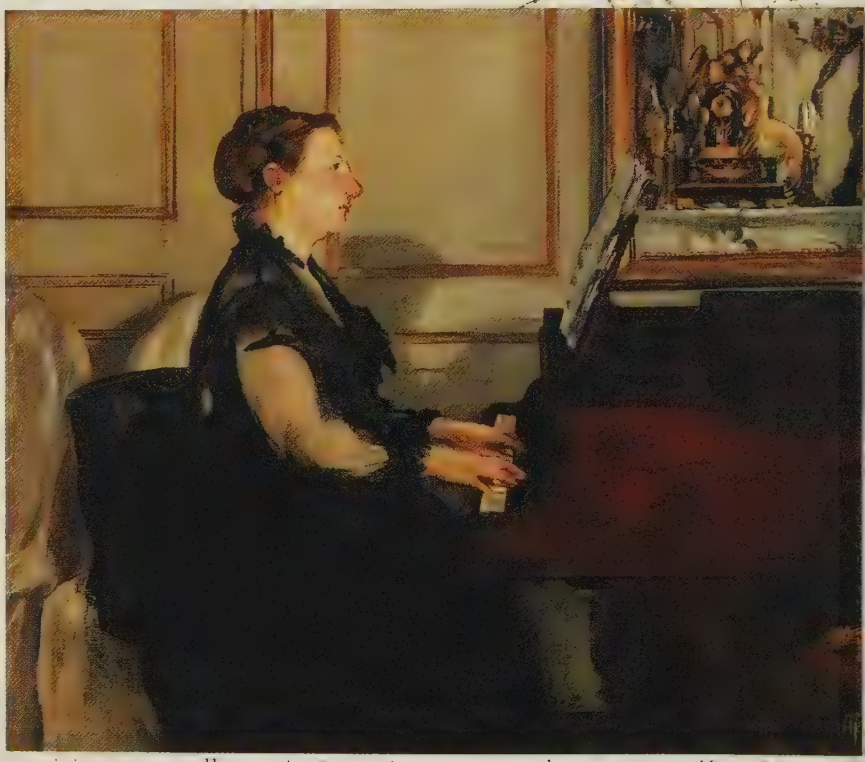
La fille du pharaon devenue une baigneuse pudique et plantureuse n'est autre que la compagne de Manet depuis près de six ans, Suzanne Leenhoff, rencontrée en 1849 lorsqu'elle donnait des leçons de piano à ses petits frères. Il avait alors dix-neuf ans, et elle, deux de plus. Elle avait accouché en janvier 1852 d'un fils naturel, Léon-Edouard Leenhoff, dont tout laisse à penser que le jeune Edouard Manet était le père, bien qu'il ne l'ait jamais reconnu officiellement, ni même verbalement auprès de ses amis les plus proches.

Suzanne posant toute nue, comme effarouchée, semble être le fruit opulent d'un croisement entre la *Bethsabée* de Rembrandt et la *Diane* de Boucher, alors, tout récemment entrée au Louvre, deux œuvres que Manet avait beaucoup regardées. C'est à travers la peinture du Nord qu'il transfigure sa néerlandaise compagne, et c'est d'ailleurs en pastiche déguisé de Rubens et d'Hélène Fourment qu'il représente dans *La Pêche* leur couple clandestin avec, au loin, le petit Léon, pêchant sur une barque.

Derrière Suzanne, incarnant *La Nymphe surprise*, transparaît le souvenir d'autres baigneuses, telles la *Bethsabée* de Rembrandt (au centre de la page de gauche), que Manet avait étudiée dans la collection Lacaze, ou de la *Diane au bain* de Boucher (en bas). On sait que Manet avait recoupé un plus grand tableau initial, *Moïse sauvé des eaux*, pour recentrer la composition sur le nu, posé par sa compagne Suzanne.

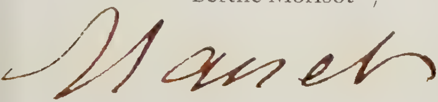
Suzanne ou la bonhomie souriante

Manet épousera Suzanne un an après la mort de son père, en octobre 1863. Malgré plus d'une incartade, ce charmeur et amateur de femmes lui sera toujours très tendrement attaché. Son bon sens, sa bonté, sa gaieté et son talent de musicienne – excellente pianiste, très au courant de la musique contemporaine, elle jouera du Wagner à Baudelaire dans la maison de santé où il finira sa vie – furent pour Manet une source d'équilibre évidente. Ses lettres à Suzanne quand il est séparé d'elle pendant le siège de Paris en 1870 en sont la preuve ; ainsi que plusieurs des portraits qu'il fit



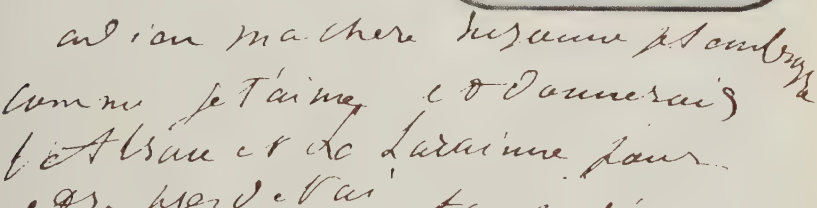
Suzanne Manet à son piano, peinte en 1868-1869 par Manet dans l'appartement qu'ils occupent, au 49 de la rue Saint-Pétersbourg, chez la mère de l'artiste et, à droite, en photographie.

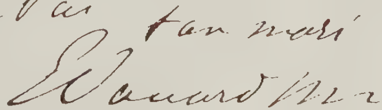
d'elle, sans jamais la flatter mais en exaltant sa chair généreuse – «la grosse Suzanne», devait dire plus tard Berthe Morisot –,



son visage paisible et ses dons de pianiste, dans *Mme Manet au piano*, ou la maternelle attention de son écoute, dans *La Lecture.*

Le peintre De Nittis, qui l'a bien connue, témoigne que «Mme Manet avait une chose très particulière : une grâce de bonté, de simplicité, de candeur dans l'esprit : une sérénité que rien n'altérait. On sentait, dans ses moindres mots, la passion profonde qu'elle avait pour son enfant





terrible et charmant de mari. [...] Un jour il suivait une jolie fille, mince et coquette. Sa femme tout à coup le rejoignit et lui dit avec un bon rire : "Cette fois je t'y prends ! – Tiens, dit-il, c'est drôle ! je croyais que c'était toi." Or Mme Manet, plutôt un peu forte, Hollandaise placide, n'avait rien d'une frêle Parisienne. Elle racontait la chose, elle-même, avec sa bonhomie souriante.»

«Il paraît que sa femme est belle, très bonne et très artiste», avait écrit Baudelaire en apprenant le mariage. «Tant de trésors en une seule femelle, n'est-ce pas monstrueux ?» Pendant le siège de Paris, Manet adressait à Suzanne des lettres empreintes de tendresse (ci-dessus).

Léon et son mystère

Ses relations avec Léon Leenhoff sont plus mystérieuses. On comprend que pendant

Le jeune Léon Leenhoff, ci-dessus en photographie, et peint par Manet, déguisé en page espagnol dans *L'Enfant à l'épée*.

les dix premières années de son intimité avec Suzanne, Manet, âgé de vingt ans à peine, ait tenu caché à sa famille et sa liaison avec Suzanne, et la présence de l'enfant. Mais tout de même, après la mort du père, le mariage, l'entente évidente entre les «dames Manet», mère et belle-fille, pourquoi avoir caché cette paternité jusqu'au bout ? Un léger doute subsiste peut être sur sa paternité biologique, même s'il éleva Léon – qui l'appelait parrain – comme son fils.

Il le fit souvent poser dans les années 1860. C'est lui le gamin rouquin en pourpoint de velours noir, bien embarrassé de son arme, dans *L'Enfant à l'épée*, petit bâtard étonné d'Hals et de Vélasquez, qui se croyait toujours le jeune frère de sa mère. Léon sera l'enfant des *Bulles de savon*, et surtout l'adolescent énigmatique au premier plan du *Déjeuner dans l'atelier*, dont le visage absent et rechigné ne laisse rien transparaître des relations réelles entre le peintre et le modèle, si ce n'est une sorte de perplexité réciproque.

"On dit qu'Edouard Manet a quelque parenté avec les maîtres espagnols, et il ne l'a jamais avoué autant que dans *L'Enfant à l'épée*."

Emile Zola

Arrivée de Victorine

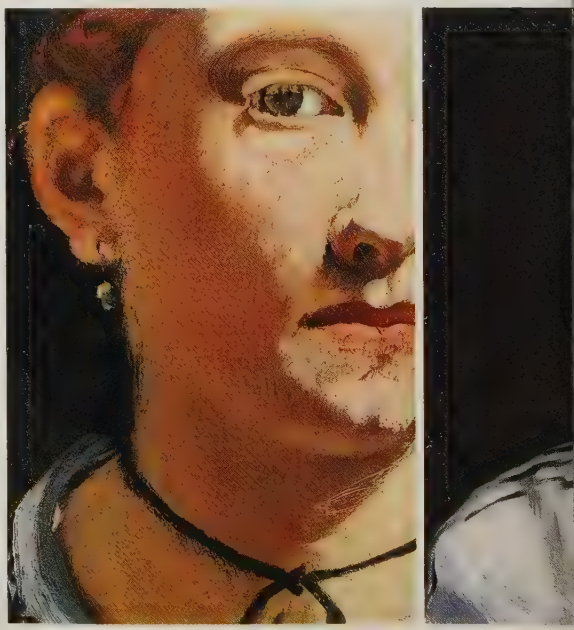
Le grand monde, en «vrai», la famille, travestie, n'étaient pas les seuls thèmes exploités par Manet dans ce début des années 1860 extraordinairement productif. A l'autre versant des prescriptions de Baudelaire sur la peinture, dans *L'Héroïsme de la vie moderne*, ce «milieu d'existances flottantes qui circulent dans les souterrains des grandes villes», correspondra dans l'œuvre de Manet toute une série d'images d'errants, de déracinés et de saltimbanques. *La Chanteuse des rues* et *Le Vieux Musicien*, peints la même année que *La Musique aux Tuileries*, ou la série de musiciens et de danseurs espagnols en tournée à Paris – dont *Lola de Valence*, par la grâce de Manet, est restée la plus célèbre –, mais aussi de multiples dessins et gravures. *Le Montreur d'ours*, *Les Saltimbanques*, *Les Gitanos* montrent cette recherche de nouveaux thèmes.

A quinze ans, Léon pose pour *Les Bulles de savon*, allégorie traditionnelle de la précarité de la vie. A droite, croquis du jeune homme, une année plus tard, à seize ans, à l'époque du plus beau portrait que Manet fit de lui, au premier plan du *Déjeuner dans l'atelier*.

Le Vieux Musicien est la plus ambitieuse composition de Manet : près de 2,50 mètres de long sur 2 mètres de haut, dans un style réaliste, où il se mesure à Courbet, à Vélasquez, ainsi qu'aux frères Le Nain que Champfleury venait de remettre à la mode dans les ateliers d'avant-garde par un ouvrage sur *Les Peintres de la réalité sous Louis XIII*.

Moins spectaculaire et récapitulative, mais plus saisissante, la reproduction d'une vision que Manet eut en flânant dans le quartier populaire de la Petite Pologne, près de son atelier : « A l'entrée de la rue Guyot, rapporte Proust, une femme sortait d'un cabaret louche, relevant sa robe, retenant sa guitare. Il alla droit à elle et lui demanda de venir poser chez lui. Elle se prit à rire. "Je la repincerai, s'écria Manet, et puis si elle ne veut pas, j'ai Victorine." » Victorine Meurent – qui

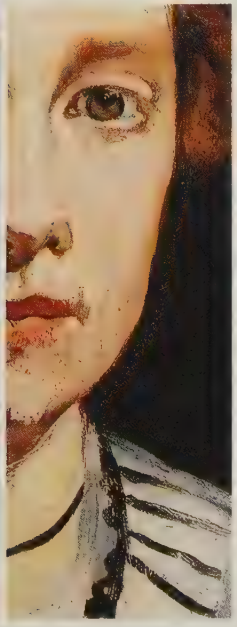
Gros plan (ci-dessous) sur le visage clair et la chevelure flamboyante de Victorine Meurent.



posera en effet pour *La Chanteuse des rues* – était donc entrée dans la vie de Manet. Elle avait déjà posé pour *Mlle V. en costume d'espada*, et pour un portrait de jeune rousse au visage durement éclairé.

L'étonnante Victorine allait devenir le modèle fétiche de Manet, sa complice des scandales à venir. La patience avec laquelle elle posait, son charme populaire et sa gaieté, sa liberté amoureuse, son indépendance, voire son impudeur, ne furent pas pour rien dans l'éclat insolent des deux tableaux qui allaient bientôt faire de Manet le héros du jour, *Le Bain* (connu plus tard sous le nom de *Déjeuner sur l'herbe*) et, bien sûr, l'*Olympia*.

Avec *Le Vieux musicien*, à gauche, Manet crée un groupe assez bizarre et hétéroclite, en associant le souvenir de certaines figures déjà peintes par lui comme le *Buveur d'absinthe*, à d'autres, tout droit venues du musée : le petit garçon en blanc rappelle *Le Gilles* de Watteau (page de gauche, à gauche), le musicien central, une sculpture hellénistique représentant le philosophe Chrysippe qu'il avait croqué au Louvre et mis au carreau (ci-contre). La petite bohémienne du premier plan est reprise d'un élément du tableau de Schlesinger exposé au Salon de 1861, *L'Enfant volé*. Quant au vieux juif qui apparaît à l'extrême droite, c'était un modèle connu dont on a retrouvé l'adresse dans un carnet de Manet.



Manet faisait poser Victorine, dans des rôles de composition ; la plus célèbre femme nue de l'histoire de la peinture est ici très vêtue, déguisée, à gauche, en pauvre *Chanteuse des rues*, croquant des cerises à la sortie d'un cabaret. Ci-contre, dans le déshabillé élégant de la *Femme au perroquet*, elle hume d'un air convenable et pensif un petit bouquet de violettes. Courbet venait d'exposer au Salon de 1866 une superbe femme nue couchée jouant avec un perroquet, tableau qui était peut-être une réponse au nu de l'*Olympia* de Manet. Ici, il n'est pas impossible que Manet ait repris l'association de la femme et de l'oiseau, mais en revêtant totalement l'objet du scandale, Victorine nue.

Certains tableaux sont investis par l'histoire du statut d'emblème, de tête de chapitre. Il y a un avant, et un après. Ce sera le cas pour *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso au XXe siècle ; dans cette seconde moitié du XIXe siècle, à tort ou à raison, le rôle est joué par *Le Déjeuner sur l'herbe*.

CHAPITRE III
LE PLUS CÉLÈBRE DES REFUSÉS

Au premier plan du *Bain*, plus célèbre depuis sous le nom du *Déjeuner sur l'herbe*, Manet a peint une superbe nature morte : un panier de fruits négligemment renversé sur les vêtements du modèle. Ci-contre, dessiné à l'encre de chine, un des nombreux «portraits» de ces chats que Manet semblait aimer autant que Baudelaire.

Le 15 mai 1863 ouvre le fameux Salon dit des Refusés, dans les salles annexes du Salon officiel, au Palais de l'Industrie. Dans ce dernier, deux nus ravissent le grand public et la critique : *La Perle et la vague* de Baudry et *La Naissance de Vénus* de Cabanel, immédiatement achetée par l'Empereur. A quelques mètres, des jeunes artistes à scandale et à la mode (7 000 personnes visitèrent le premier jour l'excitant et divertissant Salon des Refusés) : «L'exposition n'est séparée de l'autre que par un tourniquet. On y entrait, comme à Londres chez Mme Tussaud, dans la chambre des horreurs», rapporte Cazin, un des Refusés. On a bien du mal, aujourd'hui, à comprendre l'hilarité qu'excitaient des tableaux devenus célèbres de Whistler, de Cézanne ou de Fantin-Latour. Et bien sûr du jeune Manet.

«Le goût corrompu»

C'est lui le héros du jour avec une sorte de triptyque, dont le panneau central, *Le Bain*, était entouré du *Jeune Homme en costume de majo* et de *Mlle V. en costume d'espada*. Bien sûr, la critique fut généralement choquée, par le sujet mais aussi par la manière de peindre. «Manet aura du talent le jour où il saura le dessin et la perspective, il aura du goût le jour où il renoncera à ses sujets choisis en vue du scandale», note Ernest Chesneau.

Mon fils ! ôtez votre casquette !
onneur au courage malheureux.

«Nous ne pouvons trouver que ce soit une œuvre parfaitement chaste que de faire asseoir sous bois, entourée d'étudiants en béret et en paletot, une fille vêtue seulement de l'ombre des feuilles. C'est là une question très secondaire, et je regrette, bien plus que la composition elle-même, l'intention qui l'a inspirée. [...] M. Manet veut arriver à la célébrité en étonnant le bourgeois ; [...] il a le goût corrompu par l'amour du bizarre.» Et Castagnary : «*Le Bain*, *Le Majo*, *L'Espada* sont de bonnes ébauches,

Le Salon des Refusés de 1863 provoqua autant de sarcasmes que de caricatures, tel le grinçant hommage de Cham (à gauche). En page de gauche, la couverture du livret publié à cette occasion.

Il faut comparer *Le Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia*, peints la même année, avec *La Naissance de Vénus* de Cabanel, grand succès du Salon de 1863 (au centre), pour comprendre pouquoi les nus de Manet choquaient, et non ceux du peintre académique, pourtant plus lascifs et hypocritement coquins. La Vénus est idéalisée, mais au goût du jour. Elle cache pudiquement son visage et les amours voletant indiquent que c'est une déesse et non une fille d'aujourd'hui ; elle est peinte de façon lisse et sucrée ; «d'un goût exquis», disait la même critique qui trouvait si vulgaires les nus de Manet, et si brutale sa façon de peindre.

MANET (Edouard), 69, rue de Clichy.

363. — Le Bain.
364. — Jeune homme en costume de Majo.
365. — Mademoiselle V. en costume d'Espada.

j'en conviens. Il y a une certaine vie dans le ton, une certaine franchise dans la touche qui n'ont rien de vulgaire. Mais après ? Est-ce là dessiner ? Est-ce là peindre ? M. Manet croit être ferme et puissant, il n'est que dur ; chose singulière, il est aussi mou que dur.» Même un critique aussi perceptif que Thoré trouvait aussi ce *Bain* «d'un goût bien risqué», mais il sentait pourtant que «l'art français, tel qu'on le voit dans ses œuvres proscrites, semble recommencer. Il est baroque et sauvage, quelquefois juste et même profond».

Deux tableaux «à l'espagnole» entouraient, en 1863, *Le Bain* au Salon des Refusés. A gauche, était le *Jeune Homme en costume de majo* (ci-dessus), posé par le plus jeune frère de Manet, Gustave. La critique remarqua le brio avec lequel était peinte la couverture rouge, déplorant que, dans cette œuvre comme dans celle qui lui faisait pendant, les têtes ne soient pas traitées «autrement que les draperies, avec plus d'accent et de profondeur» (Thoré-Bürger).

Du «Bain»...

Entre les deux brillantes espagnolades de fantaisie, le centre du triptyque était d'inspiration tout à fait classique, et les connaisseurs, les artistes en particulier ne pouvaient s'y tromper. En effet, le groupe des trois personnages était calqué sur une composition de Raphaël, popularisée par une gravure de Marc-Antoine Raimondi, fort connue dans les ateliers, représentant deux fleuves et une nymphe dans les mêmes positions. Seulement, s'il laisse la femme nue, Manet habille les deux hommes de costumes du temps, ce qui fait de leur compagne un «vrai» nu d'aujourd'hui, une femme déshabillée, dont on reconnaît les vêtements posés insolemment au premier plan, parmi les reliefs d'un pique-nique.

Le Concert champêtre de Titien (alors attribué à Giorgione), un des tableaux les plus célèbres du Louvre, ne montrait pas autre chose ! Mais les jeunes musiciens vêtus de costumes du temps de Titien près de la femme nue ne choquaient visiblement plus personne, alors que Manet, tout conscient qu'il fût de la provocation d'une toile qu'il appelait

lui-même la «partie carrée», n'avait pas fait autre chose qu'un Titien contemporain. L'allusion était claire, et, plus peut-être que la nudité naturaliste du modèle, ou l'aspect esquissé – voire bâclé – du paysage, de ce décor désinvolte derrière des personnages posant évidement en atelier, le vrai scandale était dans ce défi tranquille au grand art. Car Manet se mesurait, non pas aux gloires académiques du temps, ni même à Courbet, auquel il pense évidemment dans la facture de son nu et la nature morte du premier plan, mais bien au-delà d'eux, aux grands maîtres espagnols et italiens du XVIe et du XVIIe siècle.

Regardant vers nous alors qu'elle est censée, l'épée tendue, fixer le taureau avant l'estoc final, Victorine Meurent est ici déguisée en espada. Ce prétexte tauromachique ne fait que rendre plus évidente la féminité du modèle travesti. «Singulier costume et singulier passe-temps pour une jeune personne, écrit le journaliste du *Siècle*. J'avoue que j'aimerais mieux la voir poursuivre des conquêtes plus douces et [...] que si j'avais à me choisir une compagne, [entre l'une qui] excellerait à faire des conserves et l'autre à tuer des taureaux, c'est la première que je choisirais !»

... au «Déjeuner sur l'herbe»

On a voulu voir *a posteriori* dans ce nu sous les arbres une première manifestation de l'impressionnisme, et Manet lui-même a changé le titre dans son exposition de 1867 après que Monet – lui-même voulant rivaliser avec *Le Bain* –, eut peint en 1865-1866 son *Déjeuner sur l'herbe*, celui-là vraiment exécuté sur nature, à Fontainebleau. Manet a-t-il senti l'extraordinaire nouveauté du travail de Monet, et voulu immédiatement rappeler que c'était lui l'initiateur de la «nouvelle peinture», et qu'il entendait le rester ? La stratégie plus ou moins consciente que Manet suivit tout au long de sa carrière pourrait le faire penser.

Mais, en réalité, le véritable tableau fétiche de la modernité de Manet, c'est, plus que *Le Déjeuner*, son *Olympia*, peinte la même année 1863, mais montrée seulement deux ans plus tard.

"Bon Dieu ! Quelle indécence : une femme sans le moindre voile entre deux hommes habillés ! [...] La foule [...] a cru que l'artiste avait mis une intention indécente et tapageuse dans la disposition du sujet, lorsqu'il a simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches. [...] Ce qu'il faut voir dans le tableau [ci-contre], ce n'est pas un *Déjeuner sur l'herbe*, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, ses premiers plans si larges et si solides et ses fonds d'une délicatesse si légère ; c'est cette chair ferme, modelée à grands pans de lumière [...], ce coin de la nature rendue avec une simplicité si juste.**"**

"Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi *Olympia*, la première venue, il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet, il vous fallait des taches noires et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce-que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez réussi à faire une œuvre de peintre, et de grand peintre, je veux dire, à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.**"**

Emile Zola, 1867

Olympia
La fille des Îles

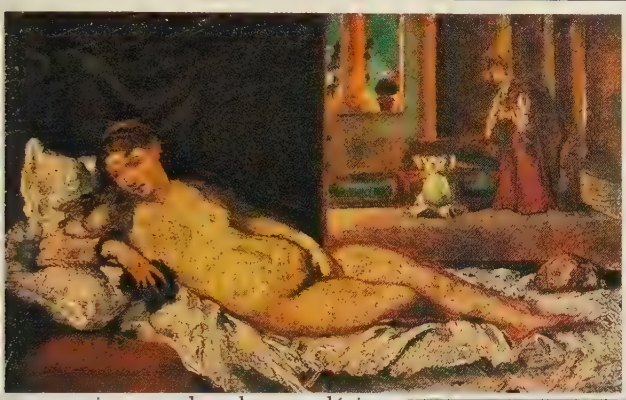
Victorine en Olympia

Cette créature de harem tarifée, dont la profession était évidente pour le public du temps, est un concentré des admirations picturales de Manet : moderne et ironique réincarnation de la *Vénus d'Urbin* que Manet avait copiée, de la *Maja nue* de Goya, et même des *Odalisques* d'Ingres. Dans l'association de deux femmes, une Blanche et une Noire, elle perpétue une longue tradition d'odalisque à l'esclave, comme le fameux Nattier, *Mlle de Clermont au bain*, du Louvre, ou plus récemment, les tableaux des années 1840 par Bénouville ou Jalabert, peintres académiques de l'école d'Ingres, alors exposés au musée du Luxembourg.

Mais Manet faisait soutenir cette généalogie tout à fait officielle par la tranquille effronterie d'une Victorine bien réelle «libre fille de bohème, modèle de peintre, coureuse de brasserie, amante d'un jour [...] avec sa face d'enfant vicieuse aux yeux de mystère» (Gustave Geffroy).

Le chat noir à la queue dressée donne au tableau sa note d'ironie érotique ; avec un clin d'œil de rapin, Manet substitue au chien fidèle endormi aux pieds chastes de la *Vénus d'Urbin* un animal présumé

> « *Olympia* choque, dégage une horreur sacrée, s'impose et triomphe. Elle est scandale, idole ; puissance et présence publique d'un misérable arcane de la Société. Sa tête est vide : un fil de velours noir l'isole de l'essentiel de son être. [...] Vestale bestiale vouée au nu absolu, elle donne à rêver à tout ce qui se cache et se conserve de barbarie primitive et d'animalité rituelle dans les coutumes et les travaux de la prostitution des grandes villes. »
>
> Paul Valéry, 1932



La copie par Manet de la *Vénus d'Urbin* du Titien (ci-contre) fut transposée par lui, quelques années plus tard, en *Olympia*. Une photographie de l'époque (1853, ci-dessous) joue sur le mode érotique de l'opposition de la chair blanche et de la chair noire, si convenable et distinguée entre la pâle beauté et la servante de *L'Odalisque* de Bénouville (1844, page de gauche).

satanique, et dont le nom désigne en argot ce que précisément Olympia cache de sa main. Baudelaire l'a peut-être aussi inspiré : «J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante / Comme au pied d'une reine un chat voluptueux.»

Avant le bain, propice aux amoureux mensonges,
Tu fais du souvenir un chant plein de bonheurs ;
Et, demandant au ciel de te garder les cœurs,
Méchante enfant, tu ris de voir périr nos songes
Et ton réveil, Olympia, le donne aux fleurs !....

Manet ne pouvait ignorer toutes les provocations contenues dans son chat noir ; or les radiographies ont montré qu'il avait été peint après coup, sans doute peu avant l'envoi au Salon de 1865, plus d'un an donc après l'achèvement de la toile. Ce détail montre à quel point l'attitude de Manet est ambiguë. Il sera vraiment effondré par le scandale provoqué par son tableau, dont témoignent la plupart des critiques, tout en ayant donné, et comme irrésistiblement, des signaux blasphématoires pour attirer la foudre. Même cachés : que dire du bracelet placé

Zacharie Astruc écrivit pour l'*Olympia* un poème (titre en p. 56), dont une strophe servait à l'intitulé du tableau au salon.

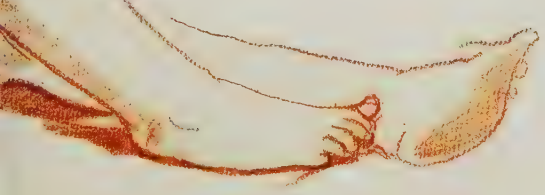
Etude de nu à la sanguine, où Victorine, le modèle de l'*Olympia*, prend une pose naturellement pudique. En allongeant les deux jambes dans la position finale du tableau, la pudeur lui fera couvrir son sexe de la main, d'un geste qui le souligne peut-être plus qu'il ne le cache.

au poignet de Victorine, allusion au «La très chère était nue / Et connaissant mon cœur / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores» de Baudelaire, un objet qui, on le sait aujourd'hui, appartenait à la très bourgeoise mère de Manet ?

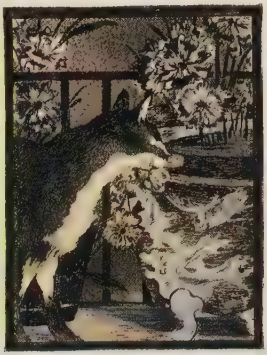
Panthéisme et nouvelle peinture

Le petit lien noir retenant une perle, avec les mules, seul vêtement d'Olympia, a fait couler beaucoup d'encre, de Paul Valéry – «Sa tête est vide ; un fil de velours noir l'isole de l'essentiel de son être» (1932) – à Michel Leiris qui en a fait le titre d'un de ses derniers ouvrages : *Le Ruban au cou d'Olympia* (1981). Le bouquet nous rappelle que Manet est un éblouissant peintre de fleurs, et le sera jusqu'à la fin de sa vie, mais lui aussi parut choquant. Une nature morte, genre «secondaire», était ici mise sur le même plan qu'un nu, et celui-ci, genre noble par excellence, quand il est idéalisé, «à l'antique», était bafoué par le naturalisme simplifié du corps.

«Son vice actuel est une sorte de panthéisme, qui n'estime pas plus une tête qu'une pantoufle, qui accorde même plus d'importance à un bouquet de fleurs qu'à la physionomie d'une femme, par exemple dans son fameux tableau du *Chat noir*», écrira, en 1868, Thoré, un des meilleurs critiques du temps. Remarque que l'on peut retourner à l'avantage de Manet si l'on oublie le sujet et que l'on accorde plus d'importance à la qualité de la peinture même qu'à ce qu'elle représente.



Manet s'intéressa toujours passionnément au travail de l'estampe, gravée ou lithographiée. Il fit dès l'origine partie de la *Société des aquafortistes*, fondée en mai 1862. Ses gravures furent saluées cette même année par le dernier article de critique d'art publié par Baudelaire, «Peintres et aquafortistes», qui annonçait le renouveau de la gravure originale d'artiste, à l'eau-forte.



Ici, *Le Chat et les fleurs* (1869) reprend un motif du *Balcon* que Manet est en train de peindre ; mais le petit chien du tableau est remplacé par l'animal préféré de Manet. Cette gravure était destinée à illustrer le livre sur *Les Chats* de son ami le critique Champfleury, grand défenseur du réalisme, pour lequel il avait déjà fait une affiche célèbre, avec deux matous sur un toit, un noir et un blanc.

Ce «panthéisme» est alors revendiqué par la «nouvelle peinture»; ce nouveau regard sur la nature et sur l'art portera, quelques années plus tard, le nom qui fera fortune mais bien inadéquat d'impressionnisme. Il est significatif que ce soit Claude Monet lui-même, chef de file incontesté de ce mouvement, qui prenne, sept ans après la mort de Manet, l'initiative d'une souscription publique pour acheter ce tableau et l'offrir à l'Etat en 1890. Il sera exposé au musée du Luxembourg, puis au Louvre, en 1907, dans la Salle des Etats, à côté de la *Grande Odalisque* d'Ingres. Grâce à *Olympia*, Manet triomphait *post mortem* au-delà de ses espérances.

MANETTE, ou LA FEMME DE

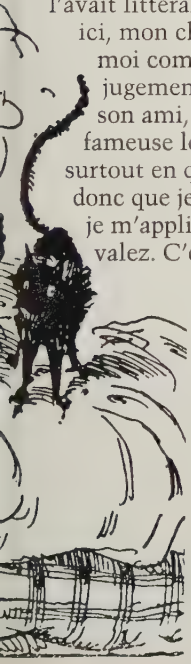
"Comme un homme qui tombe dans la neige, Manet a fait un trou dans l'opinion publique."
Champfleury

"Si la toile de l'*Olympia* ne fut pas lacérée et crevée, ce fut grâce aux précautions prises par l'administration."
Antonin Proust

Ce tableau de M. Manet est le bouquet de l'Exposition. — M. Courbet est distanc du célèbre chat noir. — Le moment choisi par le grand coloriste est celui où cette da qui nous semble impérieusement réclamé.

L'*ÉBÉNISTE*, par MANET.

Que c'est comme un bouquet de fleurs.
(*Air connu.*)



«J'ai fait ce que j'ai vu»

Sept ans après le scandale de l'*Olympia*, un article venimeux de Jules Claretie, l'accusant encore de «tirer des coups de pistolet» pour attirer l'attention sur lui, provoqua ce propos de Manet sur son tableau : «Faut-il qu'on soit niais pour dire cela! [...] Je rends aussi simplement que possible les choses que je vois. Ainsi l'*Olympia*, quoi de plus naïf ? Il y a des duretés, me dit-on. Elles y étaient. Je les ai vues. J'ai fait ce que j'ai vu.»

Mais en 1865, l'effet catastrophique de son tableau l'avait littéralement accablé. «Je voudrais vous avoir ici, mon cher Baudelaire ; les injures pleuvent sur moi comme grêle, [...] j'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux», écrit Manet à son ami, alors à Bruxelles. La réponse est cette fameuse lettre, sévère et roborative, qui montre surtout en quelle estime le poète le tenait : «Il faut donc que je vous parle encore de vous. Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez. C'est vraiment bête ce que vous exigez. On se moque de vous ; les plaisanteries vous agacent ; on ne sait pas vous rendre justice, etc., etc. Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas ? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner ? On s'est bien moqué d'eux cependant ? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche, et que vous, vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. J'espère que vous ne m'en voudrez pas du sans-façon avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous.»

Le chat noir de l'*Olympia* devint très vite le symbole de Manet le scandaleux. Théophile Gautier, qui avait défendu Manet quelques années plus tôt, trouva le tableau nul et sale, en particulier le «chat noir qui laisse l'empreinte de ses

pattes crottées sur le lit». Inévitables sont les allusions à «la mère Michel et à son chat». Cet amusant chat noir à la queue dressée comme un point d'interrogation renforçait l'impression que Manet avait voulu se moquer du bourgeois. A gauche, une caricature de Bertall.

Il est probable que le mot de décrépitude ne dût pas remonter le moral du peintre abattu ! Encore qu'il connaissait suffisamment Baudelaire pour comprendre ce qu'il voulait dire, à savoir que, dans une époque dont il condamnait la «niaiserie bourgeoise et démocratique», peu apte à faire lever et à reconnaître des génies, son jeune ami était tout de même, non seulement le premier, mais sans doute aussi le symbole de l'espoir.

La part d'ombre

Le brillant et charmant Manet avait «un fond de neurasthénie qu'il couvait malgré ses apparences gavroches», rapporte le peintre Pierre Prins, qui le connut fort bien. Le sens du drame, les images de mort ne sont pas absentes de son œuvre, dès les années 1860, et bien avant que la maladie ne vienne l'assombrir, vers 1880. Il disait alors à son vieil ami Antonin Proust qu'il «avait toujours eu l'ambition de [...] peindre un Christ en croix. Quel symbole ! On pourra se fouiller jusqu'à la fin des siècles, on ne trouvera rien de semblable. La Minerve, c'est bien, la Vénus, c'est bien. Mais l'image héroïque, l'image amoureuse ne vaudront jamais l'image de la douleur. Elle est le fond de l'humanité. Elle en est le poème».

En effet, il ne faut pas sous-estimer la peinture religieuse de Manet. En même temps qu'*Olympia*, Manet avait présenté au Salon un *Christ aux outrages*, associant dans une sorte de diptyque une Vénus prostituée à un Christ au corps de manœuvre, un «homme et non un Dieu», posé par un modèle bien connu des ateliers, Janvier, également serrurier. Double scandale, qui suivait de surcroît la parution de *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan, vision positiviste d'un Jésus «grand homme» plus que fils de Dieu. C'était déjà surtout le drame de la mort plus qu'un «tableau d'histoire» édifiant que Manet avait montré l'année précédente. Le *Christ aux anges* du Salon de

Afin de reproduire en gravure son *Christ mort et les anges* (à droite), Manet en fit un dessin préparatoire qu'il coloria à l'aquarelle. Ceci explique que la composition ci-dessus soit inversée par rapport au tableau.

On sait que Courbet s'était moqué du tableau de Manet, au nom du réalisme, n'ayant, quant à lui, «jamais vu» d'anges ! Bien plus tard, Degas rapporta le propos, pour s'écrier : «Je me fous de tout ça ; il y a dans ce *Christ aux anges* un dessin ! et cette transparence de pâte ! ah ! le cochon !»

1864 était avant tout un cadavre très naturaliste, prétexte à un éblouissant «morceau de peinture», en faisant contraster le corps prolétarien aux mains et aux pieds halés d'ouvrier, posés comme ses natures mortes sur un linge blanc, vaguement soutenu par des anges ailés de bleu, aux jolis visages féminins indifférents au drame.

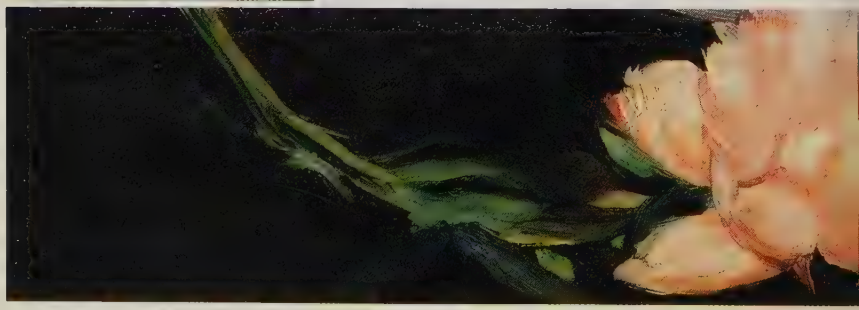
❝Pour moi c'est un cadavre peint en pleine lumière, avec franchise et vigueur; [...] j'aime les anges du fond, ces enfants aux grandes ailes bleues qui ont une étrangeté si douce et si élégante.❞
Emile Zola, 1867

UN TORÉADOR MIS EN CHAMBRE, PAR MANET

L'Homme mort (ou *Torero mort*) que peint Manet est découpé par lui dans un grand tableau exposé au même Salon de 1864, *Episode d'une course de taureaux*, dont on se moqua beaucoup. Heureusement d'une certaine façon, car c'est grâce aux caricatures qu'on peut le reconstituer! Le taureau était microscopique, l'arrière-plan avec le public de la course, aux dires même de Manet (qui n'irait en Espagne que l'année suivante), insatisfaisant. En peignant son torero abattu, il a dû se souvenir plus ou moins consciemment du *Soldat mort*, alors attribué à Vélasquez, tableau qu'il avait vu enfant au Louvre, dans la galerie espagnole.

On ne sait pas ce qui le poussera plus tard – en 1877 – à peindre un *Suicidé* fort réaliste, mais on connaît l'épisode dramatique de sa jeunesse : il retrouva un jour, pendu dans son atelier, un de ses petits modèles, celui de

Du *Vase de pivoines sur piédouche* (à gauche et détail ci-dessous), le poète A. Fraigneau a dit fort justement que «c'est le récit de la mort d'une fleur, ou, pour employer un terme médical plus précis dans sa cruauté : sa courbe d'agonie».



L'Enfant aux cerises (1859); Baudelaire s'en inspira dans *La Corde*, conte dédié «à Edouard Manet».

Une certaine fascination morbide n'est pas non plus absente de quelques natures mortes de Manet, datant, comme *L'Homme mort* et *Le Christ aux anges*, de 1864 et représentant des *Poissons*, ou même des fleurs. Ce sont bien là des méditations sur la mort dans la grande tradition des «vanités» du XVIIe siècle, mais comme en passant, à la manière de Manet : tout à la fois légère et inexorable.

Dans son exposition de 1867, Manet donna au tableau ci-dessus le titre de *L'Homme mort*, gommant ainsi toute anecdote folklorique. Henri Matisse, le découvrant aux Etats-Unis dans les années 1930, ne dissimula pas son enthousiasme : «Je l'ai vu au milieu d'une magnifique collection d'œuvres de toutes époques, entre des Rembrandt et des Rubens, et il m'a émerveillé par la façon magistrale avec laquelle il égalait ses voisins.» La caricature de 1864 restitue le tableau original, avant que Manet ne le découpe pour n'en conserver que la figure du torero mort.

Manet fait partie de ces peintres – Delacroix avant lui, Picasso ensuite – qui eurent, en plus de leur génie propre, celui d'attirer de grands écrivains. Au moment même où Baudelaire, qui, le premier, a cru en lui, s'enfonce dans l'obscurité de la maladie et de la mort, apparaît le jeune et tonitruant Emile Zola. Et lorsque celui-ci le «lâchera», apparaîtra Stéphane Mallarmé.

CHAPITRE IV
LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE

Tout Manet est dans ce *Clair de lune sur le port de Boulogne* (ci-contre, et détail en page de gauche), peint pendant l'été 1868 ou 1869 : à la fois réaliste – il s'agit d'un retour de pêche observé, de nuit, depuis la fenêtre de son hôtel sur le port –, chargé de références historiques – ici à la peinture hollandaise du XVIIe siècle –, c'est une admirable étude des noirs.

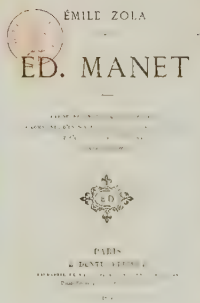
Quand il prend pour la première fois la défense publique de Manet dans *L'Evénement*, journal à grand tirage, après le refus du *Fifre* par le jury du Salon, en 1866, Emile Zola a vingt-six ans. L'année suivante, il publie une éblouissante «défense et illustration» de l'art de Manet, et du naturalisme en général, qui était en même temps un plaidoyer pour ses propres conceptions esthétiques. Il discerne en Manet un talent «fait de justesse et de simplicité». «Je ne crois pas qu'il soit possible d'obtenir un effet plus puissant avec des moyens moins compliqués. [...] La place de M. Manet est marquée au Louvre, affirme-t-il, comme celle de Courbet, comme celle de tout artiste d'un tempérament fort et implacable.»

Manet vu par Zola

Même si, par la suite, Zola devait faire preuve d'incompréhension devant la peinture de Manet – et la nouvelle peinture en général, celle de son ami

d'enfance Cézanne, notamment –, même si sa stratégie de jeune écrivain entrait pour beaucoup dans la défense tapageuse qu'il fit de Manet, l'homme de l'avant-garde, en 1866 et 1867, il n'en reste pas moins qu'il aura été le seul à mener le «bon combat» pour un peintre qui n'avait pas tant de bonnes plumes pour le soutenir. Il sut, avec une fougue incomparable, nourrie de longues conversations d'atelier avec

«Il ne recule pas devant les brusqueries de la nature [...]. Puisque personne ne dit cela, je vais le dire, moi, je vais le crier. Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles.»
Emile Zola, 1867



A côté de la photographie d'Emile Zola, la page de titre de l'édition originale de sa plaquette sur Manet, en 1867, ornée du portrait du peintre gravé par Bracquemond.

Manet, défendre «une nouvelle manière en peinture».

Le peintre incarnait sa propre définition de l'œuvre d'art de qualité, littéraire ou picturale : «un coin de la nature vue à travers un tempérament». En même temps, il fut le premier écrivain d'une longue série à donner de Manet la vision «formaliste» d'un artiste pour qui le sujet serait moins important que le style et la manière de peindre, sans toutefois négliger la nature. C'est sans doute en partie les propos mêmes de Manet qu'il reprend : «Si vous voulez reconstruire la réalité, il faut que vous reculiez de quelques pas. Alors il arrive une étrange histoire, chaque objet se met à son plan, la tête d'*Olympia* se détache du fond avec un relief saisissant, le bouquet devient une merveille d'éclat et de fraîcheur. La justesse de l'œil et la simplicité de la main ont fait le miracle;

❝L'œuvre que je préfère est certainement le *Joueur de fifre* [ci-contre, ensemble et détails], toile refusée cette année. Sur un fond gris et lumineux, se détache le jeune musicien, en petite tenue, pantalon rouge et bonnet de police. Il souffle dans son instrument, se présentant de face. J'ai dit plus haut que le talent de M. Manet était fait de justesse et de simplicité, me souvenant surtout de l'impression que m'a laissée cette toile. [...] Le tempérament de M. Manet est un tempérament sec, emportant le morceau. Il arrête puissamment ses figures [...]; il passe du blanc au noir sans hésiter, il rend dans leur vigueur les différents objets se détachant les uns sur les autres. Tout son être le porte à voir par taches, par morceaux simples et énergiques. On peut dire de lui qu'il se contente de chercher des tons justes et de les juxtaposer ensuite sur une toile. Il arrive que la toile se couvre ainsi d'une peinture solide et forte.❞

Emile Zola, extrait de son premier article sur Manet dans *L'Evénement*, 7 mai 1866

Comme dans *L'Amateur d'estampes* (ci-dessus) de son ami Degas, Manet montre son modèle (ci-contre, le *Portrait d'Emile Zola*) entouré d'objets, en particulier japonais, ce qui était alors le signe d'une curiosité moderniste. Mais au-dessus de la plume de Zola – et de la plaquette bleu-ciel qu'il venait de consacrer à Manet, la photographie de l'*Olympia* semble remercier l'écrivain de son texte enthousiaste, sur ce «chef-d'œuvre qui est véritablement la chair et le sang du peintre, [...] l'expression complète de son tempérament ; [qui] le contient tout entier et ne contient que lui». Manet s'est amusé à changer un peu la position de la tête pour diriger le regard malicieux de Victorine vers le futur auteur de *Nana*.

le peintre a procédé comme la nature procède, par masses claires, par larges pans de lumière, et son œuvre a l'aspect un peu rude et austère de la nature.»

Zola vu par Manet

Le portrait que Manet fait de lui l'année suivante, accepté au Salon de 1868, consacre publiquement l'association intellectuelle des deux hommes, et révèle au grand public l'effigie du jeune écrivain. Leur complicité est signalée par de multiples indices. On voit, parmi les livres, la plaquette que Zola venait de lui consacrer. En fait, nous sommes dans l'atelier de Manet soigneusement mis en scène en «bureau d'écrivain». L'estampe japonaise, une de celles qu'il collectionnait, évoque un passage où Zola rapproche «cette peinture simplifiée [...] des gravures japonaises

qui lui ressemblent par leur élégance étrange et leur taches magnifiques». La gravure d'après les *Borrachos* de Vélasquez devait évoquer les conversations d'atelier sur l'artiste espagnol, et le livre que Zola tient distraitement est une des sources de réflexion

et d'inspiration de Manet, *L'Histoire des peintres* de Charles Blanc.

Zola n'est d'ailleurs pas le seul de ces amis dont, au cours de ces années, Manet fit une superbe série de portraits : Théodore Duret, à la Goya, en souvenir sans doute de leurs visites communes au Prado ; c'est en effet dans un restaurant à Madrid, en 1865, qu'il avait rencontré le futur critique et collectionneur qui devait consacrer, dix ans plus tard, le premier ouvrage sérieux sur les peintres impressionnistes. Manet peignit à plusieurs reprises un de ses familiers, Zacharie Astruc, écrivain, critique et sculpteur. C'est lui qui joue de la guitare dans *La Leçon de musique* et exhibe son charme nonchalant, peint par Manet, dans une attitude à la Titien.

Celui qui était connu dans la bohème artistique comme le «beau» Zacharie Astruc était un des plus anciens amis de Manet. A l'époque de son *Portrait* (ci-contre, 1866), il était surtout poète, écrivain et critique, avant de devenir sculpteur. C'est d'ailleurs un médiocre poème de lui qui avait inspiré le titre de l'*Olympia*. Il avait, dès 1863, été le premier défenseur de Manet dans la presse, trois ans avant Zola. Astruc, qui connaissait bien l'Espagne, avait personnellement préparé le voyage qu'y fit Manet en 1865. Très amateur de culture japonaise – ce que signale le petit album posé sur la table –, c'est probablement lui qui fit découvrir à Manet l'art des estampes japonaises. La main gauche peinte de façon très esquissée semble une allusion à *L'Homme au gant* de Titien, au Louvre. Lorsque Fantin-Latour peindra Manet au milieu de ses amis dans l'*Atelier aux Batignolles*, il le montrera en train d'exécuter un autre portrait de Zacharie Astruc.

La dame du «Balcon»

Un autre visage apparaît alors dans la peinture de Manet, d'une différente et plus singulière intensité : celui de Berthe Morisot. Cette jeune femme peintre rencontrée au Louvre, où Fantin-Latour la présenta

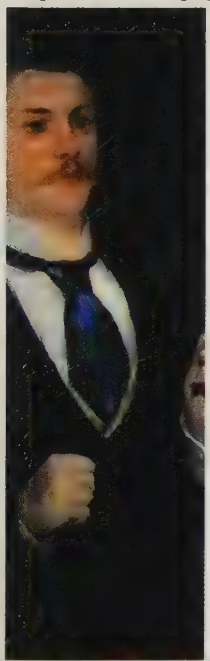
On connaît les trois modèles du *Déjeuner dans l'atelier* (ci-contre) : au premier plan, Léon Leenhoff, adolescent ; à gauche, une servante ; dans le fond, à droite, un voisin, ancien de l'atelier Couture, Auguste Rousselin. Mais l'ensemble cependant reste énigmatique ; les protagonistes ont l'air de s'ignorer. Pourquoi ont-ils le chapeau sur la tête ? Pourquoi ces armes, accessoires de peintre pompier, que Manet s'est fait prêter pour l'occasion ? Le chat noir de l'*Olympia* est là, faisant sa toilette, ignorant l'étrangeté de la scène.

à Manet, a prêté sa remarquable beauté, ardente et mélancolique, au *Balcon*, paraphrase moderniste des *Manolas au balcon* de Goya.

Le tableau est accepté au Salon de 1869, avec *Le Déjeuner dans l'atelier*. Ils déroutent une fois de plus la critique, le premier, par l'audacieux vert cru du balcon et l'air peu naturel des trois personnages, l'autre, par l'assemblage saugrenu d'objets que rien ne relie – un déjeuner où se consomment ensemble des huîtres et du café, tandis que sur une chaise

sont posés un casque et un pistolet. «Pourquoi ces armes ? Est-ce le déjeuner qui suit ou qui précède un duel ?», ironise Théophile Gautier.

Il s'agissait en fait, dans les deux tableaux, de portraits de proches, dans un décor approprié à leurs personnages. Léon Leenhoff pose au premier plan du *Déjeuner*, dans l'appartement de Boulogne-sur-Mer, où la famille passait l'été. Quant aux modèles du *Balcon* – Berthe, la jeune musicienne Fanny Claus (debout en train d'enlever ses gants) et le peintre Antoine Guillemet –, ce sont trois jeunes artistes amis de Manet, posant en fait dans une sorte de parodie à l'espagnole, une comédie de la vie élégante contemporaine.



Berthe Morisot, qui devait devenir la belle-sœur de Manet en 1874 en épousant son cadet, Eugène, était un fort bon peintre, élève de Corot puis marquée par l'influence de Manet et de Renoir. Elle sera bientôt l'un des membres les plus actifs et les plus fidèles du groupe impressionniste. Son charme et son intelligence, son talent de peintre et sa beauté un peu farouche en firent une amie très proche de Manet, et pendant quelques années le modèle favori de portraits, témoignant d'une fascination réciproque.

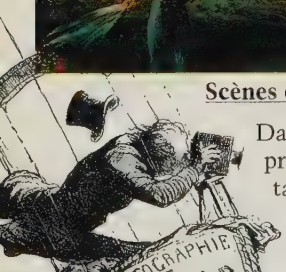
Berthe Morisot, (photographiée en 1873, en bas de la page de gauche), le modèle principal du *Balcon*, décrivit dans une lettre à sa sœur ses impressions au Salon de 1869, où le tableau était exposé avec *Le Déjeuner dans l'atelier* : «Ses peintures produisent comme toujours l'impression d'un fruit sauvage ou même un peu vert. Elles sont loin de me déplaire [...]; je suis plus étrange que laide; il paraît que l'épithète de femme fatale a circulé parmi les curieux.»

Le peintre paysagiste Guillemet (à gauche) et la violoniste Fanny Claus (en médaillon), avec qui Suzanne Manet, pianiste, faisait de la musique, sont les deux autres modèles du *Balcon* (page suivante).

Les protagonistes du *Balcon* (1868-1869, page de gauche), posés par trois amis de Manet, ont l'air de jouer dans des pièces différentes du répertoire : la violoniste, à droite, une gentille godiche de comédie ; le gandin satisfait, un séducteur à la Feydeau ; tandis que Berthe Morisot, tout mystère et drame, préfigure les héroïnes d'Ibsen ou de Tchékov. Manet peindra en 1872 *Le Bouquet de violettes* de Berthe posé sur son éventail (ci-contre), et l'offrira à son modèle. En dessous, *Berthe Morisot au bouquet de violettes*.

« Je ne mets rien, dans l'œuvre de Manet, au-dessus d'un certain portrait de Berthe Morisot, daté de 1872. [...] Avant toute chose, le *Noir*, le noir absolu, le noir d'un chapeau de deuil et des brides de ce petit chapeau mêlées de cheveux châtains [...] m'a saisi. [...] La toute puissance de ces noirs, la froideur simple du fond, les clartés pâles ou rosées de la chair [...], le désordre des mèches, des brides, du ruban, qui encombrent les abords du visage ; ce visage aux grands yeux, dont la fixité vague est d'une distraction profonde, et offre, en quelque sorte, *une présence d'absence*. »

Paul Valéry



Nadar, «élevant la photographie à la hauteur de l'art» est (à gauche) caricaturé par Daumier dans son ballon, le même que son ami Manet a placé au-dessus du panorama de *L'Exposition universelle* de 1867 (ci-dessus).

Scènes contemporaines

Dans ces années 1860, Manet prouvera la grande variété de son talent en peignant des scènes de la vie contemporaine, mais plus de façon composée, comme dans *La Musique aux Tuileries*, où il avait placé en atelier une série de personnages sous les arbres. Vers 1865 – sans doute inspiré par Degas, son ami et rival en modernité –, il peint une étonnante *Course de chevaux à Longchamp*, vue non pas avant le départ, ou de profil, mais de face, les chevaux fonçant vers le spectateur. La version lithographiée, par son haché nerveux de traits noirs et esquissés, reprend et accentue le modernisme fappant de la touche du tableau, et l'effort de saisir le mouvement dans l'instant.

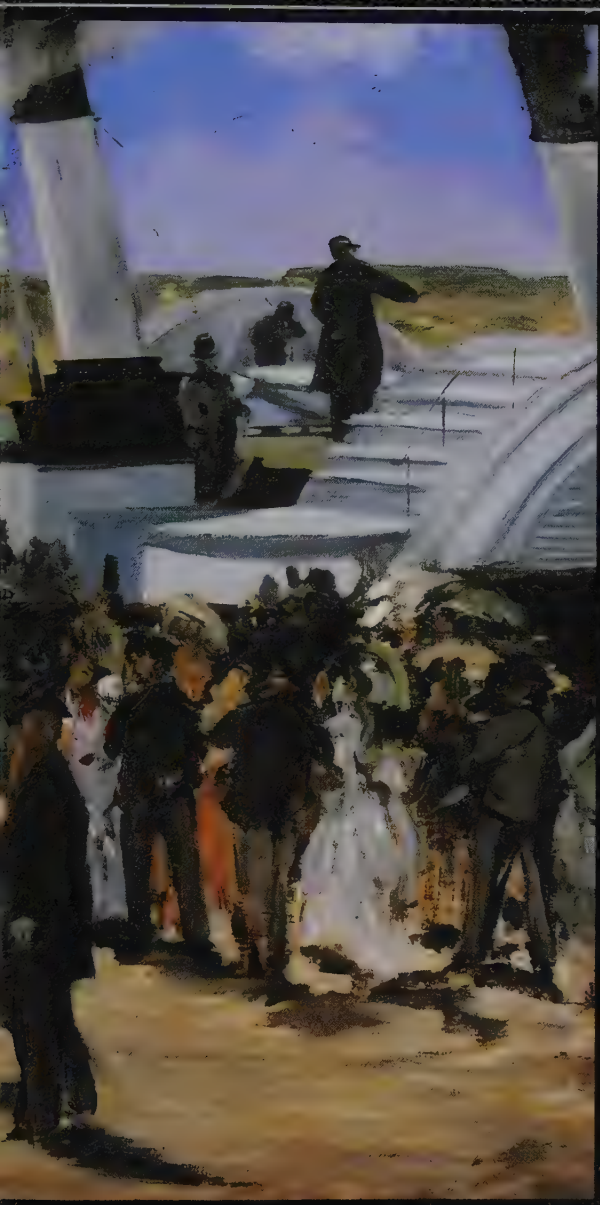
Au cours d'étés passés à Boulogne, Manet peint une série de paysages maritimes – portuaires plutôt – comme le *Départ du vapeur de Folkestone*, de facture claire, pré-impressionniste. *Un clair de lune sur le port de Boulogne*, inspiré de tableaux hollandais du XVIIe siècle, montre un retour de la pêche, avec des femmes attendant la marée. Manet aime décrire les diverses activités liées à la mer, qu'elles soient de travail – *Retour de la pêche*, *La Jetée de Boulogne*,

Le Bateau goudronné, Les Travailleurs de la mer – ou de loisir élégant comme *La Plage de Boulogne*, ou *Sur la plage*, avec sa femme Suzanne et son frère Eugène, tout emmitouflés dans le vent.

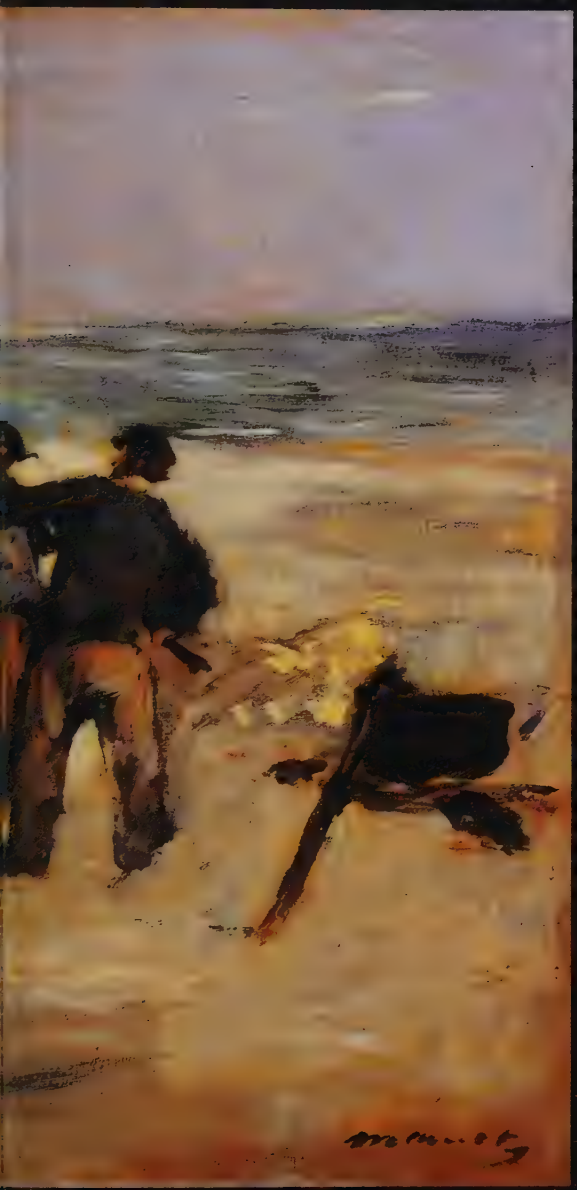
Il serait tentant de penser que *L'Enterrement* est celui de Baudelaire, que Manet suivit le 2 septembre 1867. Mais rien ne permet d'en être certain. La facture semble en effet un peu postérieure au grand paysage urbain que Manet fit, l'été de cette même année, représentant les bâtiments de l'Exposition universelle, vus des hauteurs du Trocadéro. La scène est prise sur le vif, avec ses badauds, militaires, élégantes, jardiniers, et quelques familiers, le jeune Léon promenant son chien au premier plan, et en haut à droite, le Ballon d'où le vieux complice et ami de Manet, Nadar, photographiait Paris et l'Exposition.

Comme Degas, Manet a peint des courses dans les années 1860 ; mais plus que les chevaux eux-mêmes, c'est avant tout le mouvement et l'animation de la scène qui le retiennent. Ci-dessous, en peinture et en lithographie – toutes deux d'une technique emportée –, les *Courses à Longchamp*.

On remarquera l'extraordinaire fougue du trait de Manet, comme emporté par la course elle-même, faisant de la lithographie ci-dessus une œuvre gestuelle avant la lettre.

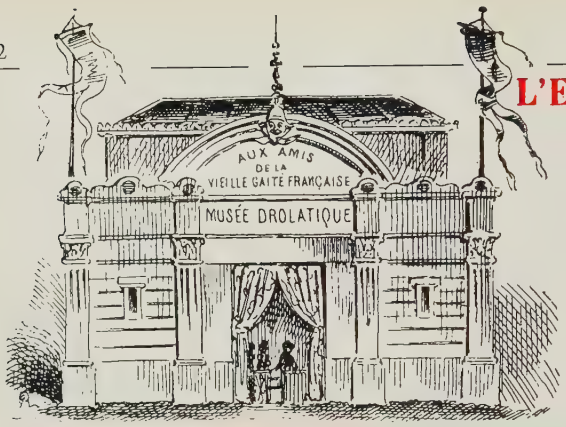


L'été 1869, Manet peint plusieurs scènes de la vie quotidienne du port de Boulogne : bateaux rentrant dans le port, dont les voiles glissent derrière la jetée de bois, retour de la pêche au clair de lune, avec des femmes attendant le poisson, ou, comme ici, *Le Départ du vapeur de Folkestone*, peint de la chambre de son hôtel, qui porte le nom de ce port anglais. Le bateau à aube (on voit les deux roues entre les cheminées) est celui qu'avait emprunté Manet l'été précédent pour une brève escapade à Londres. C'est une belle journée d'été ; la mer est haute et le ciel clair, les femmes s'abritent sous des ombrelles ; l'atmosphère et la touche sont déjà impressionnistes. La femme en robe blanche, à gauche, serait Suzanne Manet, accompagnée de son fils, en chapeau de feutre.



Manet passe l'été 1873 à Berk-sur-mer, et peint en plein air des paysages maritimes qui, curieusement, sont moins riants et impressionnistes que ceux qu'il peignait avant la guerre. Et puis, il semble plus s'intéresser aux «travailleurs de la mer» qu'aux scènes de villégiature ou de port. Tout Parisien qu'il était essentiellement, il n'en avait pas moins, depuis le grand voyage transatlantique de son adolescence, une vraie connaissance de la vie maritime. Dans *Le Bateau goudronné* (ci-contre), il montre des pêcheurs en train de calfater leur barque. Il est revenu à ses beaux effets de noirs et centre le tableau sur la flamme orange vif qui met en valeur la coque goudronnée – contraste qui évoque la muleta rose contre le costume noir de *L'Homme mort* : où l'on revient toujours avec Manet au «bijou rose et noir» évoqué par Baudelaire à propos de *Lola de Valence*.

L'EXPOSITION D



LE TEMPLE DU GOUT.

Fatigué de voir, par une opposition systématique, ses œuvres repoussées des exhibitions officielles, M. Manet a pris le parti d'en appeler au public des décisions du jury; quels qu'ils soient, il veut des juges, il en trouvera: — Prix d'entrée : 1 franc par personne.

"M. Manet n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté [...]. M. Manet a toujours reconnu le talent où il se trouve, et n'a prétendu ni renverser une ancienne peinture, ni en créer une nouvelle. Il a cherché simplement à être lui-même et non un autre."

Manet, 1867
(Ci-dessous, son portrait, peint, la même année, par Fantin-Latour)

Le pavillon de l'Alma

Le 1er avril, en effet, avait été inaugurée cette grande manifestation impériale, la deuxième après celle de 1855. La Galerie des Beaux-Arts présenta les contemporains français reconnus, bien sûr, Gérôme, Meissonier et Cabanel, du côté de l'Académie, mais aussi Corot et Millet. Manet n'avait pas été sélectionné. Il décide, tout comme Courbet, d'organiser son exposition particulière, avec cinquante tableaux, dans un pavillon près du pont de l'Alma, spécialement conçu, à grands frais : une lettre de Mme Manet mère la montre très inquiète de voir son fils dilapider son héritage.

Les plus beaux tableaux peints depuis près de dix ans étaient tous là, rassemblement stupéfiant et plus complet pour cette période de l'artiste que ne le seront jamais ses rétrospectives ultérieures.

ÉDOUARD MANET, – par G. RANDON.

Si aucune photographie n'en reproduit l'installation, tous les tableaux ont été repérés et caricaturés dans un cahier spécial de Randon par exemple. Mais malgré une statégie bien organisée – «Je vais risquer le paquet et, secondé par des hommes comme vous, écrit-il à Zola, je compte bien réussir» –, en dépit de la publicité effectuée dans le catalogue de l'Exposition universelle, ou du tirage à 600 exemplaires de la brochure de Zola, le succès populaire ou critique ne répondit pas à l'appel. Pourtant certains furent impressionnés, comme le critique Champfleury : «J'ai été frappé surtout par la tenue des œuvres conçues à diverses époques. De la première toile à la dernière, il y a une cohésion absolue.»

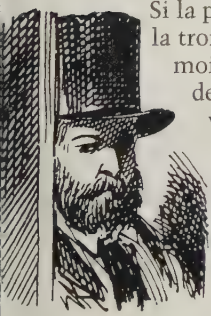
LOLA DE VALENCE, ou *l'Auvergnate espagnole.*

Ni homme, ni femme; mais qu'est-ce que ce peut être?... je me le demande.

PHILOSOPHE.

Malédiction ! tête et sang !! on ne permet de manger des huitres sans m'inviter !!!

Manet parle



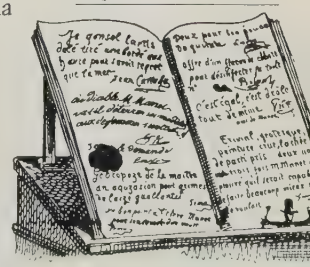
L'AUTEUR ***, que sa modestie m'empêche de nommer.

Si la préface du catalogue parle du peintre à la troisième personne, elle n'en est pas moins de Manet lui-même. En une sorte de plaidoyer, il se présente comme la victime du jury, décidé à ne plus attendre passivement une consécration officielle : «Depuis 1861, M. Manet expose ou tente d'exposer. Cette année, il s'est décidé à montrer au public l'ensemble de ses travaux. [...] L'artiste ne dit pas aujourd'hui "Venez voir des œuvres sans défaut", mais "Venez voir des œuvres sincères".»

Caricatures de Randon évoquant, dans *Le Journal amusant* de juin 1867, l'exposition de Manet au pavillon de l'Alma.

C'est dans cette préface que l'on trouve, pour la première fois lié à la nouvelle peinture, le mot qui fera bientôt florès, au début par dérision : «C'est l'effet de sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation [on dirait de nos jours provocation], alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression.»

Si Manet a été exclu de l'exposition officielle et du Salon, en cette année 1867, l'effet de son exposition, boudée par le public, sur l'avant-garde



LE REGISTRE DES OBSERVATIONS.

picturale, est considérable et durable : elle devait marquer la plupart des jeunes peintres de la génération suivante, qui pouvaient enfin voir rassemblés tous les tableaux refusés ou critiqués depuis six ans.

Enfin, Manet était cependant présent au Salon de la même année avec le très beau portrait de lui, dédicacé *A mon ami Manet*, par Fantin-Latour. Chacun pouvait voir au Salon, élégant et grave, le peintre par qui le scandale y arrivait régulièrement. «Eh oui ! écrit alors

un critique anonyme, ce jeune homme correct, bien gardé, bien couvert, qu'on prendrait pour un héros du turf, c'est le peintre du Chat noir; dont la renommée s'est faite dans un éclat de rire, et que l'on se figurait sous les traits d'un rapin chevelu, portant des cheveux roux en pointe, et fumant des pipes à tête de mort. [...] Maintenant qu'il l'a vu si bien mis, le public est capable de lui trouver beaucoup de talent.»

Manet peintre de l'«histoire vécue»

En pleine euphorie de l'Exposition universelle, on apprit l'exécution de Maximilien de Habsbourg que Napoléon III avait expédié au Mexique sans lui donner vraiment les moyens de se défendre. Poussé par l'indignation et par ses sentiments républicains, s'identifiant peut-être à la victime – lui qu'on fusillait

«C'est un pur Goya», aurait dit plus tard Renoir, parlant au marchand de tableaux Vollard de *L'Exécution de Maximilien*, «et pourtant Manet n'a jamais été plus lui-même.» Il est vrai que la composition de Manet, même dans sa première esquisse (ci-dessus) est directement reprise du *Tres de Mayo* de Goya (à gauche), qu'il avait vu à Madrid deux ans plus tôt.

Napoléon III avait imposé Maximilien d'Autriche comme empereur du Mexique (photographie ci-dessous), mais sans lui donner militairement les moyens de résister aux troupes indépendantistes. Le 1er juillet 1867, Manet était à Boulogne quand «la lugubre nouvelle» avait commencé à courir dans Paris. «L'Empereur Maximilien a été fusillé sur ordre de Juarez. Quel tragique dénouement à cette ruineuse et sanglante folie de la guerre du Mexique!», note Ludovic Halévy. Le tableau de Manet sera évidemment et à juste titre ressenti comme le fruit de ses opinions anti-impériales.

symboliquement tous les ans au jury du Salon et dans la presse –, Manet, dont toute l'œuvre se démarquait de la peinture d'histoire, décida de peindre un grand tableau sur l'événement. Ce sera *L'Exécution de Maximilien*. Il allait travailler un an et demi à plusieurs versions de ce grand tableau et à des lithographies destinées à le populariser, car il n'essaya même pas de le présenter au Salon suivant. L'idée générale reprend la composition du *Tres de mayo* de Goya, mais simplifiée et comme dédramatisée, même si le peintre choisit de représenter le moment le plus tragique : celui des coups de feu, alors que Goya, lui, montrait la séquence précédente, la mise en joue.

Chez Manet, rien de mélodramatique, la scène est apparemment glacée : le trio des suppliciés est digne, et le soldat de droite qui recharge calmement son fusil, l'image même de l'indifférence. Dans la version finale, Manet a transformé les uniformes imaginaires du peloton d'exécution en uniformes français, voulant sans doute exprimer l'indignation que lui inspirait la responsabilité politique de l'Empire dans cette tragédie.

On peut s'étonner que Manet, républicain convaincu, qui vécut le siège de Paris de 1870, et, s'il n'assista pas à la Commune, revint dans la capitale quelques jours après la semaine sanglante, n'ait tiré de ces événements aucun grand tableau. Il se borne à faire une lithographie, *La Barricade*, où il reprend, inversée, la composition de *L'Exécution* en remplaçant Maximilien par un communard.

La mer et l'événement

En revanche, il expose au premier Salon postérieur aux événements de 1870-1871 un tableau fait en

Barricade du Fg St Antoine angle de la rue Charonne . 18 Mars 1871.

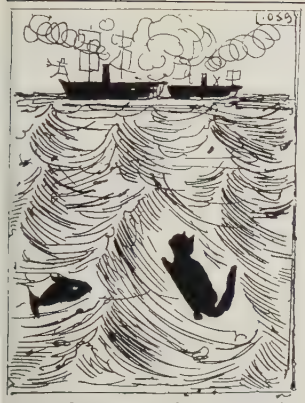
Pour sa lithographie, *La Barricade*, scène de la Commune en 1871, Manet reprend, dans un décor parisien, la même composition que la version définitive de *L'Exécution*. Mais d'empereur, la victime est devenue communarde.

1864, huit ans plus tôt, qui commémorait une autre guerre civile. Episode de la guerre de Sécession au large de Cherbourg, c'est le combat de deux navires ennemis nordiste et sudiste, *Le Kearsarge et l'Alabama*. Là aussi, dans ce qui est avant tout une superbe marine, c'est à une exécution que nous assistons, celle d'un bateau déjà en train de couler par l'arrière, sous les coups de feu du bateau fédéral, que l'on

devine derrière lui. En fait, malgré le témoignage d'Antonin Proust, souvent imprécis, Manet n'avait pas fait son tableau sur le motif, bien que ce combat, annoncé dans la presse eût attiré de nombreux curieux à Cherbourg.

L'été suivant, à Boulogne, il peignit le *Kearsarge* dans une série de plusieurs marines, les seuls paysages qu'il aimait peindre et qui lui rappelaient sa fascination de jeune pilotin.

« M. Manet a rejeté ses deux vaisseaux à l'horizon. Il a eu la coquetterie de les y rapetisser par la distance, mais la mer qu'il gonfle alentour [...] est plus terrible que le combat. »
Barbey d'Aurevilly

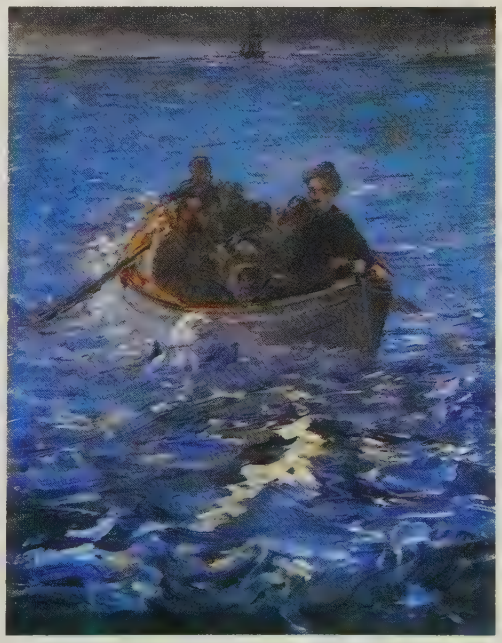


Même à propos d'une marine, les caricaturistes n'ont pas oublié le chat noir de Manet ! A gauche *Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama* et le tableau revu par Bertall dans *Le Grelot au Salon*.

En 1880, l'amnistie permet au polémiste anti-impérial Henri Rochefort de revenir en France. Manet commémore alors son évasion du bagne en Nouvelle-Calédonie (ci-dessous), six ans plus tôt, en suivant fidèlement le récit qu'en avait donné Rochefort lui-même.

C'est encore un événement maritime qu'il représentera au tout début des années 1880, avec ses deux versions de *L'Evasion de Rochefort*, peintes à l'occasion du retour de Rochefort en France, après l'amnistie, en juillet 1880. Les tableaux rappellent un fait antérieur de six ans, quand le polémiste adversaire de l'Empire s'était évadé du bagne en Nouvelle-Calédonie. Le but de Manet était bien de profiter de l'actualité. «J'ai vu Manet, écrit à ce moment Monet à Théodore Duret, très occupé d'un projet de tableau à sensation pour le Salon : l'évasion de Rochefort dans un canot en pleine mer» – mer agitée recréée, d'ailleurs, de mémoire dans son atelier.

Tout le Manet des années 1870-1880 est là : l'ami de Monet en train de peindre un tableau de facture impressionniste et l'obstiné à forcer la porte du Salon. Si Manet, par conviction républicaine, est encore quelque peu «peintre d'histoire», celle-ci relève de l'actualité immédiate. La petite barque de Rochefort semble peu de chose au milieu de la mer qui l'entoure : l'événement semble se dissoudre dans les éléments.



« Tu comprends, Manet est aussi important pour nous que Cimabue et Giotto pour les Italiens du Quattrocento. Parce que c'est la Renaissance qui est en train de venir ! »

Auguste Renoir à son fils Jean

CHAPITRE V
LE PARRAIN DE L'IMPRESSIONNISME

Argenteuil (détail à gauche), exposé au Salon qui suivit la première manifestation des impressionnistes, apparut comme un manifeste du soutien de Manet à leur peinture claire et de plein air, et le fit proclamer leur chef de file. Le lavis ci-contre, d'après la jeune sœur d'Eva Gonzalez sur une plage, illustra *Annabel Lee*, poème de Poe traduit par Mallarmé.

— Vous reconnaissez avoir commis ce tableau ? Avez-vous des complices ? Faites-vous partie de la bande de M. Manet ?

Pour les jeunes peintres des années 1860 – Bazille, Cézanne, Monet et Renoir –, Manet, leur aîné de dix ans à peine, était celui qui avait ouvert la voie à une nouvelle façon de peindre. On les appelait alors Réalistes, Intransigeants, Naturalistes, ou la «bande à Manet». Quand ils exposeront en groupe, en 1874, il se nommeront : Indépendants, mais ils sont surtout connus depuis sous le label réducteur d'Impressionnistes.

L'atelier des Batignolles

On parlait d'eux aussi comme du «groupe des Batignolles», quartier où se trouvaient l'atelier de Manet et les cafés où ils se réunissaient, le Guerbois, la Nouvelle-Athènes, le café de Bade. En exposant au Salon de 1870 *Un atelier aux Batignolles*, Fantin-Latour consacre officiellement Manet, en train de peindre au centre du tableau, comme leur chef de file. Bazille peint dans son propre atelier les mêmes protagonistes, en donnant aussi à Manet le rôle central, devant le chevalet.

John Rewald, premier historien de l'impressionnisme, a remarqué justement que «Corot attirait les esprits timides de la nouvelle génération, alors que les audacieux se tournaient vers Courbet et vers Manet». Et pourtant celui-ci «ne fut pas un chef d'école ; personne n'en avait moins que lui le

Prise sur le vif dans les années 1870, une scène de café (ci-contre), l'un de ceux des Batignolles où Manet allait souvent en fin de journée : peut-être le café Guerbois ?

La caricature de Cham, datant de 1868 (page de gauche, en haut), montre à quel point tout jeune peintre non conforme au goût du jury du Salon était d'emblée assimilé au scandaleux en chef, Manet.

tempérament, car je n'ai pas connu, témoigne Armand Silvestre, de nature plus exempte de solennité». Mais il attirait autour de lui ces «jeunes turcs», autant par son charme et sa gaieté, que par son talent et son prestige scandaleux. Tout généreux qu'il fût – la suite prouvera à quel point il aura à cœur de soutenir ses jeunes amis dans la dèche, en particulier Monet –, il s'étonnait et s'inquiétait peut-être de se voir débordé dans le camp de l'art contesté, dans l'opposition à l'Académie.

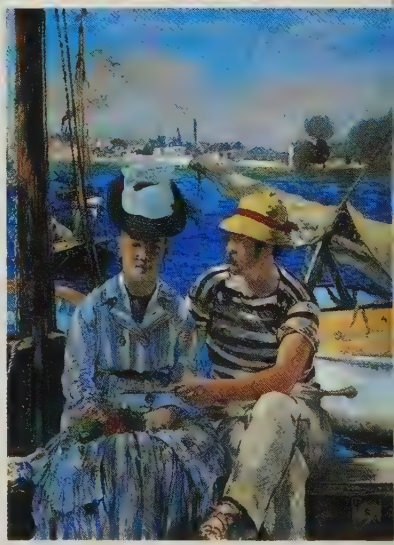
On sait que Manet accueillait volontiers les jeunes artistes qui venaient dans son atelier le voir peindre ou l'écouter. Ici, Léon Lhermitte l'a dessiné (à gauche) à son chevalet. En bas de la page de gauche, un détail du tableau de Bazille, *L'Atelier de la rue de la Condamine* qui commémore une visite de Manet. De gauche à droite, Astruc ou Monet, Manet devant le tableau, et le grand Bazille l'observant et l'écoutant.

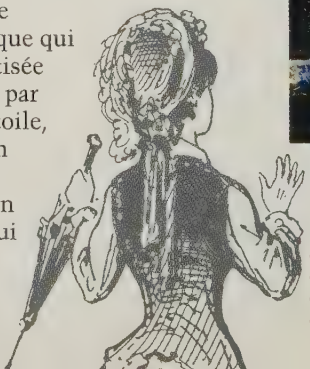
Au Salon de 1865, en plein scandale de l'*Olympia*, il avait été assez agacé d'être félicité ou critiqué pour ses marines : elles étaient de Monet. En plus de la manière ferme et simplifiée, de la couleur franche qu'ils avaient en commun, la presque homonymie était pour le moins troublante.

Manet et Monet

En fait ils devinrent vite d'excellents amis. Cézanne vouait à Manet une vénération bourrue et ne détestait pas choquer le dandy par ses manières exagérément bohèmes ; Manet répondait avec affection à l'admiration de Renoir et de Bazille, mais c'est avec Monet qu'il avait le plus d'affinités. C'est lui qu'il représente dans des tableaux fraternels pleins d'allusions au talent spécifique du futur maître de l'impressionnisme. Le voilà peignant sur son bateau, au milieu de l'eau, thème majeur de son œuvre actuelle et future ; le voici en famille, dans son jardin d'Argenteuil. Manet installe à cette occasion son chevalet en plein air ; sans doute pour la première fois, comme un hommage à son cadet.

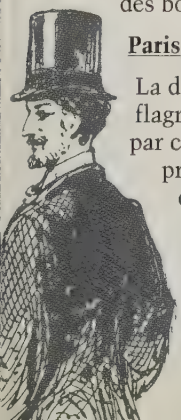
Il va rivaliser avec celui qu'il qualifiait de «Raphaël de l'eau», sur son propre terrain, quand il peindra *Le Grand Canal à Venise*. Mais surtout dans *Argenteuil*, où il fait une démonstration brillante de cette nouvelle technique qui vient d'être baptisée impressionniste par dérision. Cette toile, faite en partie en plein air, est destinée au Salon de 1875, celui qui suit la première exposition de ses amis.





— Mon Dieu ! qu'est-ce que c'est que ç
— C'est Manet et Manette.
— Mais que font-ils ?
— Ils sont en barque, à ce que je crois.
— Mais ce mur bleu ?
— C'est la Seine.
— En êtes-vous sûr ?
— Dame, on me l'a dit !

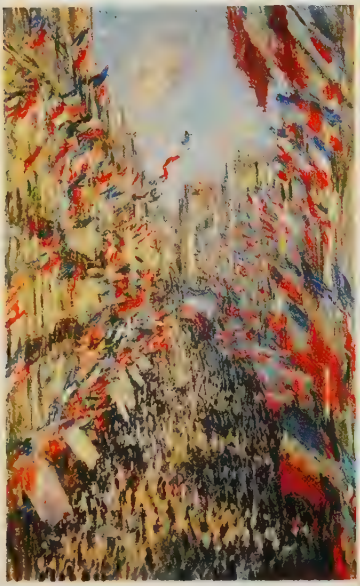
Elle y apparaîtra comme un manifeste en leur faveur, d'un naturalisme à leur façon, mais aussi comme le défi relevé de cette nouvelle forme de modernité. Pourtant, cette scène de plein air est avant tout un double portrait : celui de canotiers populaires, dont la présence est plus une illustration naturaliste à la Maupassant qu'une vision impressionniste des bords de la Seine.



Paris/Manet; Paris/Monet

La différence entre Manet et Monet est flagrante dans un tableau peint le même jour par chacun d'eux, le 30 juin 1878 précisément, quand des drapeaux furent déployés dans toutes les rues de Paris à l'occasion de la fête nationale de l'Exposition universelle. A *La Rue Montorgueil* de Monet, hymne lyrique à la couleur flamboyante des drapeaux agités par le vent, répond une vue prise de l'atelier de Manet *La Rue Mosnier*

Trois tableaux de Manet qui témoignent de son amitié avec Monet, en cet âge d'or de l'impressionnisme qu'est la période d'Argenteuil. En page de gauche, en haut, *Monet peignant sur son bateau*. En bas, les canotiers d'*Argenteuil*, encadrés par la légende et les personnages d'une caricature parue en 1875 dans *Le Journal amusant*. *En bateau* (ci-dessus), où pose le beau-frère de Manet, Rodolphe Leenhoff, choqua par le bleu intense de l'eau, sa composition audacieuse sans ligne d'horizon, dont le découpage évoquait à l'époque celui des estampes japonaises.



aux drapeaux, plus dépouillée, plus étrange aussi. Les bannières comptent moins que le contraste de l'ombre et de la lumière dans une rue du Paris estival, et l'image d'une certaine solitude exprimée par l'invalide vu de dos et le fiacre noir arrêté, mettant un bémol à l'euphorie de la fête officielle.

Fasciné depuis toujours par la vie citadine, Manet aurait bien voulu obtenir une commande pour décorer l'Hôtel de Ville nouvellement reconstruit en 1879 et «peindre

Le 30 juin 1878, des drapeaux couvraient Paris à l'occasion de la fête nationale pour l'Exposition universelle. Monet et Manet firent deux tableaux qui illustrent leur différence de vision. Autant *La Rue Montorgueil* de Monet (à gauche) est joyeuse, grouillante et aérée, autant *La Rue Mosnier* (ci-dessus) que Manet voyait de son atelier semble désertique et mélancolique, avec son unijambiste et son fiacre arrêté.

une série de compositions représentant, pour me servir d'une expression aujourd'hui consacrée et qui peint bien ma pensée "le ventre de Paris", avec les diverses corporations se mouvant dans leur milieu ; la vie publique et commerciale de nos jours. J'aurais Paris-Halles, Paris-Chemins de fer, Paris-Pont, Paris-Souterrains, Paris-Courses et Jardins». Ambitieux projet hélas non abouti – il n'eut pas de réponse – et qui n'était peut-être pas réalisable car la maladie avait déjà fait son apparition. Mais on voit bien que toujours les lieux ne l'intéressent que si des gens s'y meuvent, les effets de lumière, seulement pour les y faire vivre, malgré toute sa sympathie envers l'art nouveau incarné si brillamment par le jeune Monet.

2e année.—N° 29. 10 Centimes Jeudi 16 juin

ALFRED LE PETIT LES FÉLICIEN CHAMPSAUR

CONTEMPORAINS

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ADMINISTRATEUR : M. DUFFIEUX, 15, FAUBOURG MONTMARTRE, PARIS. — UN AN : 6 FR.

EDOUARD MANET

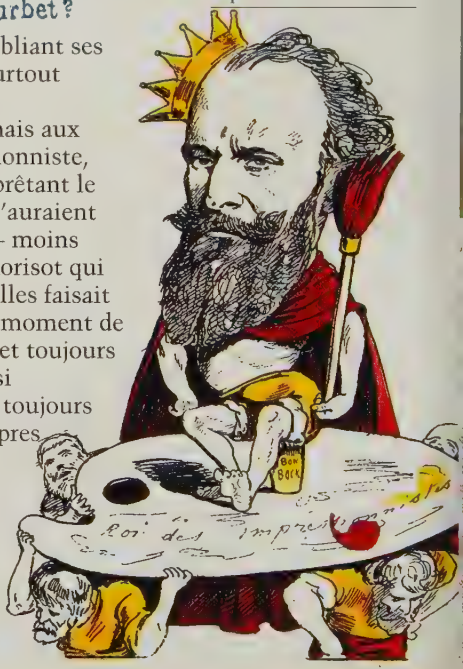
Un rôle décisif

A l'atelier de la rue de Saint-Pétersbourg, se souviendra Antonin Proust, Manet «ne songeait, quand on venait le voir le dimanche, qu'à faire l'éloge de tous les fidèles de l'école des Batignolles. Il mettait leurs toiles en bonne lumière, s'inquiétant

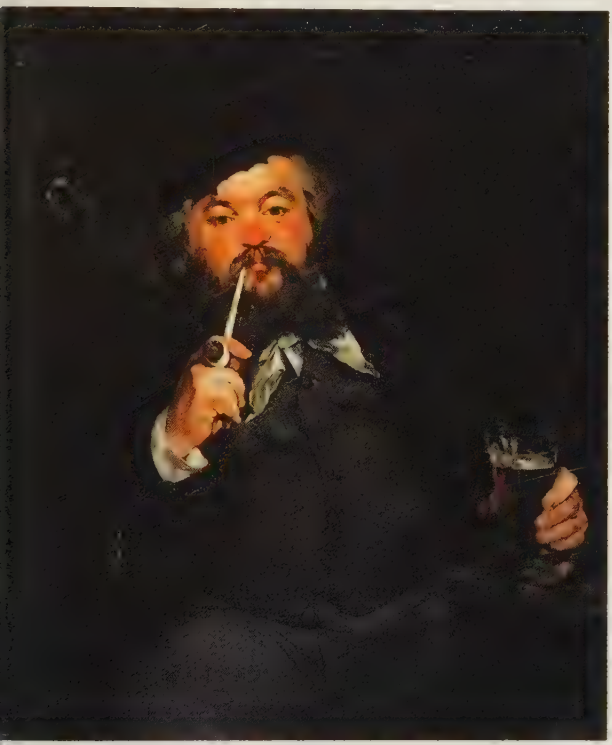
Un quatuor courbé
Porte, en plein air, Manet sur sa large palette.
Il reçoit fièrement de chacun la courbette.
Mais qui pense à Courbet?

de leur trouver des acquéreurs, et oubliant ses œuvres propres. [...] Il se montrait surtout passionné pour Claude Monet».

Pourtant Manet ne participera jamais aux expositions du mouvement impressionniste, sauf, symboliquement, en 1876, en prêtant le portrait de Bazille par Renoir. Tous l'auraient souhaité : le groupe des Batignolles – moins Bazille, tué à la guerre – et Berthe Morisot qui sans fréquenter les cafés des Batignolles faisait partie du groupe. Il s'était récusé au moment de la première manifestation, en 1874, et toujours ensuite, fidèle à ce Salon où il était si régulièrement refusé et où il voudra toujours entrer coûte que coûte, «avec ses propres armes». Et ce, d'autant plus qu'au Salon précédent, en 1873, il avait remporté pour la première fois un succès quasi officiel avec *Le Bon Bock*. Ce portrait, d'une mise en page assez banale, peint avec un brio à la Franz Hals et dans des teintes assez sombres, avait pu



A la une des *Contemporains*, la caricature ci-dessous montre Manet en roi des rapins, porté sur sa palette et assis sur un bock de bière, allusion à son tableau *Le Bon Bock* (à droite). La légende évoque Courbet qui, toujours vivant mais un peu oublié, venait d'être expatrié.



« C'est un épicurien d'estaminet, gros, rouge, jovial, et qui ne croit plus guère en ce monde qu'à sa pipe et à son bock», dit un critique du *Bon Bock* (ci-contre), tableau qui, pour la première fois dans la vie de Manet, lui valut un franc succès public au Salon de 1873. C'était un «type» un «caractère», dont l'image traditionnelle rassurait. Il s'agissait en fait d'un portrait : celui du graveur-lithographe Emille Bellot, un habitué du café Guerbois. Manet venait de retourner en Hollande, et le tableau porte évidemment la marque de son admiration pour Franz Hals ; «il boit de la bière de Haarlem», devait ironiser le peintre Stevens.

donner l'impression d'un Manet rentré dans le rang : «Cette année, M. Manet a mis de l'eau dans son bock», put-on écrire. Il a peut-être cru alors être enfin admis, pouvoir introduire la modernité au Salon, rendant désormais inutile sa participation à des expositions «sécessionnistes».

«Le mouvement réaliste n'a plus besoin de lutter avec d'autres. Il est, il existe, il doit se montrer à part. Il faut un Salon réaliste. Manet ne comprend pas ça. Je le crois décidément plus vaniteux qu'intelligent.» Celui qui tenait ces propos sévères sous le coup de la déception était un des amis les plus proches de Manet : Degas.

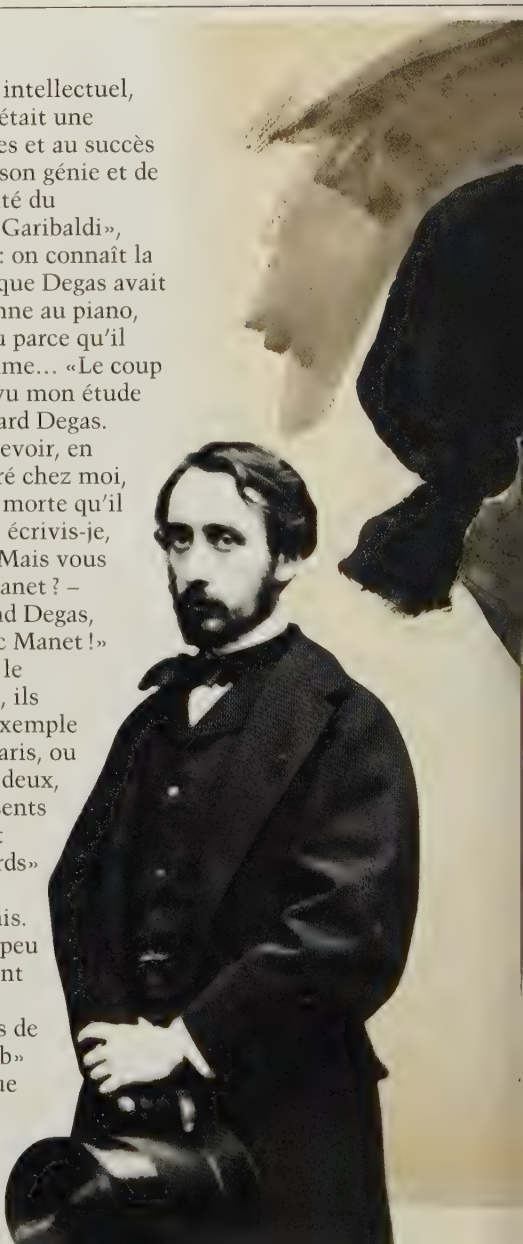
Les relations des deux hommes, de la même génération et du même milieu social, furent étroites mais tumultueuses.

Manet et Degas

En face d'un Degas introverti, intellectuel, mysanthrope, inquiet, Manet était une «nature», sensible aux louanges et au succès comme à l'échec, mais sûr de son génie et de son rayonnement. Une célébrité du Boulevard, «aussi connue que Garibaldi», ironisait Degas. Et désinvolte : on connaît la fameuse anecdote du portrait que Degas avait fait de son ami écoutant Suzanne au piano, dont Manet coupa un morceau parce qu'il n'aimait pas l'image de sa femme... «Le coup que cela m'a fait quand j'ai revu mon étude chez Manet», racontera plus tard Degas. «Je suis parti sans lui dire au revoir, en emportant mon tableau. Rentré chez moi, je décrochai une petite nature morte qu'il m'avait donnée. Monsieur, lui écrivis-je, je vous renvoie vos prunes ! – Mais vous vous êtes revus, après, avec Manet ? – Comment vouliez-vous, répond Degas, que l'on puisse rester mal avec Manet !»

Pendant des années, d'après le témoignage de Berthe Morisot, ils avaient été inséparables. Par exemple en 1870, pendant le siège de Paris, ou à l'automne 1871, quand tous deux, bien qu'ils n'aient pas été présents pendant la Commune, passent pour de «dangereux communards» auprès de la famille Morisot parce qu'ils sont anti-Versaillais.

Ils se disputent toujours un peu l'antériorité dans le mouvement moderne, Degas reprochant à Manet d'avoir peint des scènes de courses ou des «femmes au tub» après lui, Manet rétorquant que Degas «sentait l'Ecole [des Beaux-Arts] et peignait Sémiramis quand [lui] peignait le Paris moderne».



Même s'il ne le manifestait pas à Manet, qui attendait pourtant son jugement qu'il savait sûr, Degas avait une grande admiration pour ses prodigieuses qualités de peintre. Il devait d'ailleurs acheter de nombreux tableaux de son ami après sa mort – il lui survécut plus de trente ans – dont une version de *L'Exécution de Maximilien*, découpée elle aussi, cette fois par la famille de Manet, et que Degas restaura lui-même. Emouvante réponse à l'autre tableau mutilé.

"Le visage de Degas – Socrate, Homère – ce masque au regard triste, si réfléchi, comparez-le avec celui de Manet qui, à cinquante ans et malade, conservait le sourire d'un rhétoricien en bonne fortune, sa charmante aménité."
Jacques-Emile Blanche

Degas (en photographie en page de gauche) réalisa au lavis un portrait de Manet appuyé contre un mur (à gauche), et une peinture où il le figurait écoutant sa femme jouer du piano (ci-dessus). Le tableau ayant été découpé par son modèle, Degas y avait fixé une bande de toile, pour le repeindre, sans doute, mais il y renonça.

Paysages parisiens

Manet et Degas avaient un trait commun qui les séparait du groupe d'Argenteuil – Renoir, Sisley et Monet – ou

d'Auvers-sur-Oise – Pissarro, Cézanne : leur indifférence au paysage, genre annexe chez l'un comme chez l'autre. Comme son ami, Manet est avant tout un peintre de figures, même s'il les peint, dans les années 1870, en extérieur. Il est aussi surtout, comme lui, un homme des villes.

S'il peint *Le Chemin de fer* – il faut deviner le train, entrant en gare derrière les modèles –, c'est surtout un portrait, le dernier que Manet fera de Victorine, toute sage en pseudo-mère de famille distinguée avec un chiot sur les genoux. Le regard hardi d'*Olympia* s'est fait attentif et complice. Indifférent en tout cas aux fumées blanches derrière les grilles qui la séparent du décor industriel, aux abords de cette gare Saint-Lazare dont le merveilleux moderne allait bientôt inspirer à Monet sa celèbre série.

Dans *Le Linge*, Manet fait poser dans un jardinet des Batignolles une jeune femme lavant son linge dans un baquet en plein air. Le jury du Salon de 1876 dut être particulièrement indisposé par un tableau cumulant les deux audaces du jour, la technique impressionniste et un sujet naturaliste, c'est-à-dire pour lui d'une vulgarité redondante.

«Faire vrai, laisser dire»

Devant le refus du *Linge* et de *L'Artiste*, portrait d'un pittoresque habitué du café Guerbois, le peintre et graveur Marcellin Desboutin, Manet décide d'ouvrir au public une exposition particulière, dans son propre atelier, au 4 de la rue de Saint-Pétersbourg. Le carton d'invitation portait la devise suivante, en lettres d'or : «Faire vrai, laisser dire».

La foule se pressa – 400 visiteurs par jour – et la presse fit un large écho à

Du *Chemin de fer*, qui donne son titre au tableau ci-dessous, on n'aperçoit que les fumées derrière les grilles d'un jardinet du quartier de l'Europe.

l'événement ; plusieurs reportages rendirent compte de l'exposition, décrivirent l'atelier, et l'artiste. Beaucoup furent étonnés par l'homme. «Quoi ! Ce monsieur aux traits fins, au regard placide, à la barbe blonde et soignée, ce monsieur vêtu de noir, bien brossé, bien chemisé, bien ganté, c'est l'auteur des Canotiers [*Argenteuil*]!» Ou «M. Manet appartient à la race

Après avoir demandé, en 1881, à la Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest l'autorisation de travailler dans ses dépôts, Manet en reçut une réponse favorable (fragments ci-dessus et à gauche). Mais il était alors déjà trop malade et ne put réaliser son projet naturaliste de peindre un mécanicien sur une locomotive.

— Monsieur,

Vous avez bien voulu me demander d'être autorisé à faire dans un de nos dépôts, une étude d'après une machine locomotive montée par son mécanicien et son chauffeur

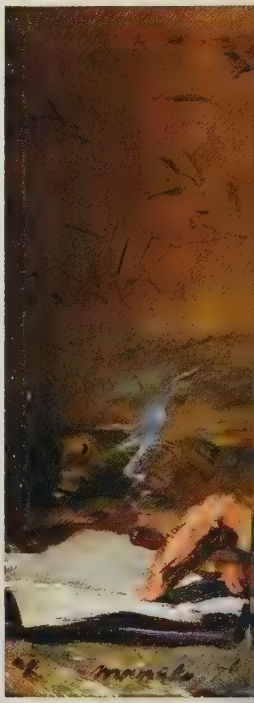
Est-ce que les caricaturistes ont reconnu, maternelle et vêtue, la sulfureuse Olympia, dix ans après ? *Le Chemin de fer* est en effet le dernier portrait que Manet fit de Victorine Meurent.

"Les malheureuses se voyant peintes de la sorte ont voulu fuir! Mais M. Manet, prévoyant, a placé une grille qui leur a coupé toute retraite."

Cham

des révolutionnaires corrects, bien élevés, gens du monde, comme Robespierre ou M. Louis Blanc». «C'est le paradoxe incarné lui-même.»

Bref, les journalistes découvrent un homme qui ne correspond pas à sa peinture, mais fort peu parlent d'elle, qui persiste, de façon assez incompréhensible aujourd'hui, à choquer, à déplaire, à être refusée.



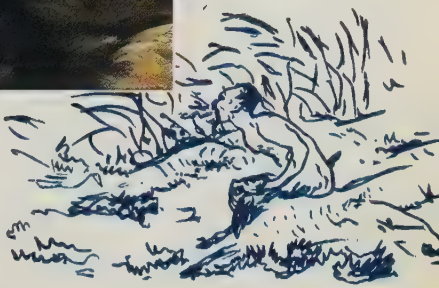
A la lumière du jour

C'est encore un poète, Stéphane Mallarmé, qui, dans un article lu par Manet mais publié en anglais à Londres et non à Paris, va faire de lui le plus vibrant éloge, comme du principal peintre de la lumière, sous le titre explicite de : «Les Impressionnistes et Edouard Manet». Pour lui, *Le Linge* est «une œuvre qui fait date dans une carrière, peut-être, et à coup sûr dans l'histoire de l'art. [...] Partout l'atmosphère, lumineuse et transparente, est aux prises avec les figures, les vêtements, le feuillage, semblant s'approprier un peu de leur substance et de leur solidité, cependant que leurs contours, mangés par le soleil caché et consumés par l'espace, tremblent, se fondent et s'évaporent dans l'air ambiant, qui dérobe en apparence leur réalité aux figures pour préserver leur véridique aspect. L'air règne en réalité absolue, comme possédant une existence enchantée, à lui conférée par la sorcellerie de l'art.»

Mallarmé

Cette même année, Manet fit de Mallarmé un portrait dont Georges Bataille écrit justement qu'il «rayonne l'amitié de deux grands esprits» et, en tout cas, de l'attention affectueuse de Manet, qui saisit son jeune ami dans un moment de rêverie intellectuelle, au cours de leurs conversations quotidiennes dans l'atelier. «J'ai dix ans vu tous les jours mon cher Manet dont l'absence aujourd'hui me paraît invraisemblable», écrira le poète en 1885, deux ans après la mort de Manet. Mallarmé a décrit Manet «libéré des soucis de la création, [bavardant] dans l'atelier

Le peintre et le poète, son cadet de dix ans, furent très liés, et Mallarmé passait tous les soirs de longs moments dans l'atelier de Manet, en sortant du lycée Fontane (Condorcet) où il enseignait l'anglais. Ci-contre son portrait à l'automne 1876. «Sensible au génie de l'artiste, il ne l'était pas moins au charme de l'homme, rapporte Henri de Régnier. Je l'ai toujours entendu parler de Manet avec une profonde admiration et une tendre amitié.» Ci-dessous un dessin de Manet pour illustrer *L'Après-midi d'un faune.*



à la clarté des lampes ; ce brillant causeur expose ce qu'il entend par peinture, les nouvelles destinées qui lui sont réservées, pourquoi et comment il peint par irrésistible instinct.»

En effet, il avait vu de près la complexité de Manet, le contraste entre son apparente légèreté de boulevardier et le mouvement presque fatal qui l'entraînait vers une peinture si peu faite pour un succès tant souhaité. Rappelons le célèbre portrait de Manet par Mallarmé, elliptique, mais où chaque mot compte, si fort et si juste : «Mais parmi le déboire, une ingénuité virile de chèvre-pied au pardessus mastic, barbe et blond cheveu rare, grisonnant avec esprit. Bref, railleur à Tortoni, élégant ; en l'atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint.»

«La lumière naturelle du jour, qui pénètre et modifie tout, tout en restant invisible, règne dans ce tableau exemplaire [*Le Linge*, page de gauche], répertoire complet et définitif de toutes les idées actuelles et de leurs moyens d'exécution.»

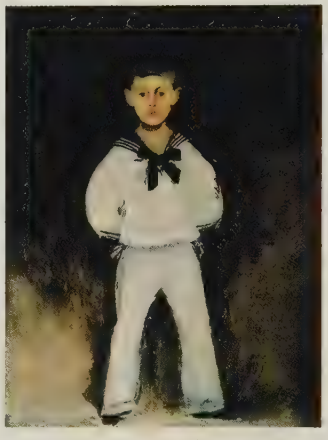
Stéphane Mallarmé

Manet, l'homme comme le peintre, incarnait au plus haut point l'étincelant Paris du XIXe siècle, celui des boulevards, de l'élégance, de l'esprit, de la civilité. De la fronde aussi, et de l'ouverture, instinctive et non théorique, à la nouveauté. Dans la conversation comme dans la peinture, il était vif, léger – non pas frivole, mais le contraire de lourd. Et rapide : allant droit au but avec un sens du mot ou de la touche justes.

CHAPITRE VI
SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE

Manet, à droite, se prête au jeu du photographe Dallemagne, qui l'encadre comme un tableau. A gauche, détail de *La Prune*, scène de café posée dans l'atelier de Manet par une amie comédienne.

«La concision en art est une nécessité et une élégance», conseillait Manet à un jeune peintre (Jeanniot) ajoutant ces mots qui montrent à quel point il reste distant d'un impressionnisme orthodoxe : «Cultivez votre mémoire ; car la nature ne vous donnera jamais que des renseignements. C'est comme un garde-fou qui vous empêche de tomber dans la banalité. Il faut tout le temps rester le maître, et faire ce qui vous amuse. Pas de pensum ! Ah, non, pas de pensum !»



Cet enfant sage en costume marin, posant sans timidité pour l'ami de son père, est Henri Bernstein, futur auteur dramatique.

Manet portraitiste

De lui encore, ces conseils pour peindre un portrait : «Dans une figure, cherchez la grande lumière et la grande ombre, le reste viendra naturellement.» C'étaient déjà les principes observés dans les visages de Victorine, en 1860, et de *Berthe au chapeau noir*, éclairés comme par des projecteurs. Cela définit aussi tous ceux qu'il fit, de façon plus systématique, dans les années 1870 et peu avant sa mort, au tout début des années 1880. Autant qu'un «type», celui du bon vivant, *Le Bon Bock* était le portrait d'un camarade de brasserie.

Le pauvre Manet était désolé de ne pas obtenir de commandes : les portraits officiels étaient demandés à des artistes comme Bonnat – occasion pour Manet de maugréer contre les choix esthétiques de ses amis républicains enfin au pouvoir après 1872, et dont il avait espéré plus de libéralisme esthétique –, et les portraits mondains, à Carolus Duran ou à Chaplin. Si le banquier Marcel Bernstein lui demande

Dans la position traditionnelle du peintre, Manet a gardé son élégant chapeau, mais son pinceau est prêt à prendre la couleur sur sa palette, pastichant la posture de son cher Vélasquez dans *Les Ménines*. Il esquisse à peine certains détails – main, palette –, pour concentrer la lumière et l'esprit sur l'essentiel : l'œil, le front, et le pinceau éclairé par en haut, flèche précise prête à atteindre le but.

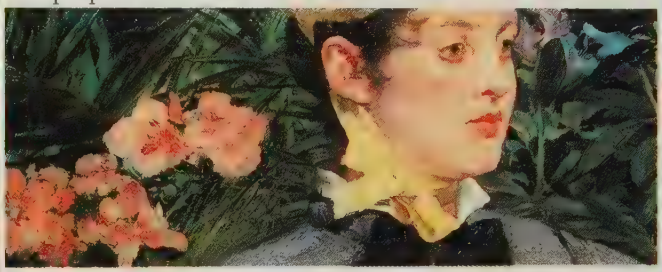
de peindre son petit garçon en costume marin (Henri, le futur dramaturge), c'est par amitié pour l'homme, plus que pour le prestige du peintre.

Si Manet fait le portrait de celui qui est devenu le très officiel Antonin Proust, adjoint de Gambetta, c'est parce qu'il est son ami d'enfance. Et c'est lui qui demandera à Rochefort et à Clemenceau de bien vouloir poser pour lui. Aucun des deux d'ailleurs n'apprécia le résultat. Ces deux effigies sont pourtant étonnantes d'esprit et de vérité. Malraux a tort lorsque, dans sa passion de ne voir en Manet que l'inventeur de la peinture pure et le destructeur du sujet, il écrit que «pour que Manet puisse peindre Clemenceau, il faut qu'il ait résolu d'y être tout, et

L'étonnant portrait de Clemenceau (page de gauche, en bas) dont les traits réduits à l'essentiel sont puissamment expressifs, n'eut pas l'heur de plaire à son modèle. «Mon portrait par Manet ? dira plus tard le futur "père-la victoire". Très mauvais ; je ne l'ai pas, et cela ne me peine pas. Il est au Louvre, je me demande pourquoi on l'y a mis !»

Clemenceau, presque rien». Presque cinquante ans après cette vision formaliste de Manet, la formidable présence du «Kalmouke» est plutôt exaltée qu'écrasée par le pinceau elliptique de Manet.

La blonde comédienne Ellen Andrée (ci-dessous en photographie) posait avec plaisir pour ses amis peintres. Manet lui fait tenir dans *La Prune* (1878, page de droite, en bas) le rôle naturaliste et parisien d'une fille facile, un peu pocharde, attendant dans un café.



Femmes

Bien plus que les politiciens, Manet adorait peindre les femmes. Le plus souvent, il les montre déguisées, jouant des rôles, inscrivant leurs gestes dans des types sociaux. Il avait, dix ans plus tôt, vêtu la maîtresse de Nadar d'un costume espagnol masculin et Victorine en torero. Dans les années 1870, il propose au Salon le portrait de l'élégante Mme Guillemet, près de son mari dans la mini-jungle d'un jardin d'hiver, comme celui dont Zola avait récemment souligné l'érotisme dans une scène fameuse de *La Curée*.

Dans *La Prune*, Manet recrée en atelier un décor de café. Il aurait fait poser son amie, l'actrice Ellen Andrée, qui avait déjà été deux ans plus tôt le modèle de *L'Absinthe* de Degas. Pur rôle de composition, faut-il croire, au vu de ce teint frais qui n'est pas celui d'une alcoolique! Au contraire, Manet se délecte des savoureux roses

de la chair et de la robe; *L'Absinthe* était un constat social, *La Prune*, l'image d'une délectable rêverie. *La Dame aux éventails*, c'est Nina de Callias, la «reine fantoche» célébrée par Cros et Verlaine, déguisée en Algérienne, sur un fonds japonais.

Méry Laurent fut l'amie la plus proche des dernières années. Femme entretenue de haut vol, elle aimait s'entourer de luxe, mais

Avec *Dans la serre* (ci-dessus), Manet a peint le portrait d'un couple bourgeois, modernisant un genre traditionnel. Le tableau est centré sur les deux mains dûment baguées.

"Ainsi posée, dans un abandon de causerie, cette figure est vraiment belle : elle flirte et vit. L'air circule, les figures se détachent merveilleusement de cette enveloppe verte qui les entoure."

Huysmans, 1879

La cantatrice Emilie Ambre pose ci-contre dans son rôle préféré, celui de Carmen. Enthousiasmée par la peinture de Manet, la jeune femme décida d'emporter dans sa tournée de prima donna aux Etats-Unis, pour une exposition itinérante l'hiver 1879-1880, *L'Exécution de Maximilen*, qui fut très fraîchement accueillie par la critique. Ci-dessus, un croquis aquarellé sur papier quadrillé, sans doute pris sur le vif dans un café.

aussi de peintres et d'écrivains, le plus épris étant Mallarmé. Manet déjà malade s'enchantait de sa gaieté, de sa fraîche santé et de son élégance, et la peignit souvent à l'huile ou au pastel, vêtue d'une pelisse, coiffée de toques ou de grands chapeaux.

Pastels

Les deux dernières années de sa vie, sa maladie lui rendant difficile la mise en route de grands tableaux, il exécute de nombreuses petites natures mortes de fruits et de fleurs, mais surtout des portraits de ses visiteuses, au pastel, technique moins fatigante et plus rapide que l'huile.

Ainsi furent immortalisées les charmes variés d'Irma Brunner, «la Viennoise», ou de Valtesse de la Bigne, qui vivaient de leurs charmes,

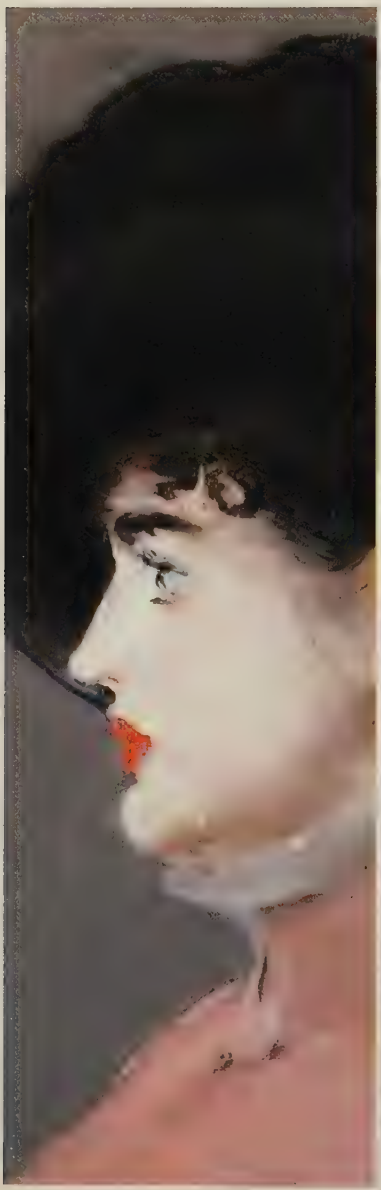
de Mme Guillement, exerçant le commerce de lingerie de luxe, de comédiennes comme Emilie Ambre ou Jeanne de Marsy, ou encore de jeunes filles du monde telles Suzette Lemaire, la fille du peintre mondain que fréquentait Proust, ou Isabelle Lemonnier, belle-sœur de l'éditeur des naturalistes, Charpentier.

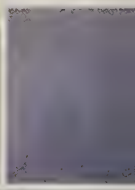
«Depuis 1878, Manet souffrait physiquement par crises, témoigne un de ses amis, Pierre Prins, mais moralement sans arrêt ; [...] chose curieuse, la présence d'une femme, n'importe laquelle, le remettait d'aplomb.»

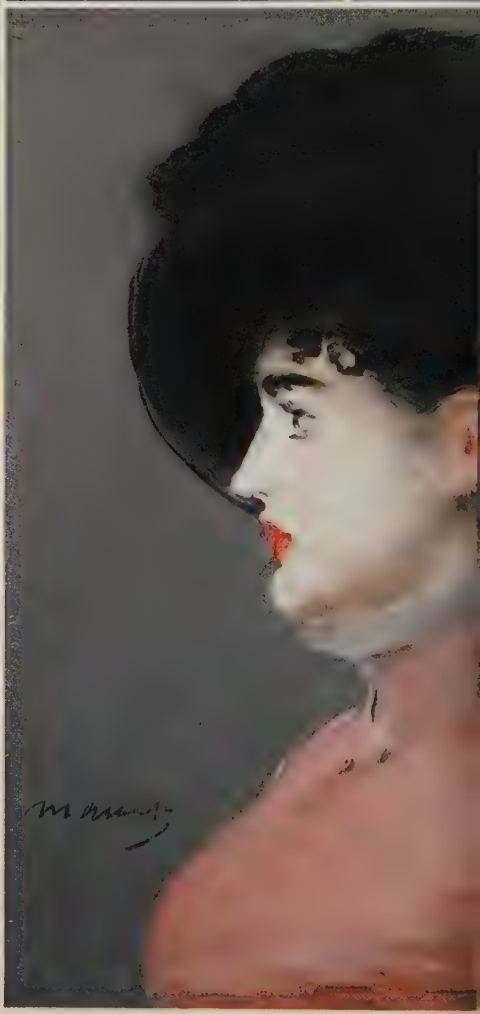
Premier marchand, premier collectionneur

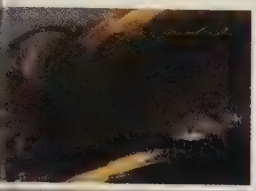
Le marchand Paul Durand-Ruel, jusque-là spécialisé dans l'école de Barbizon, avait «découvert» la nouvelle peinture avec Monet et Pissarro, à Londres, où ils étaient tous deux réfugiés en 1870. En janvier 1872, visitant à Paris l'atelier de Stevens, peintre mondain à succès mais fort bon camarade, il avait été émerveillé par deux tableaux des années 1860 – une *Nature morte au saumon* et le *Clair de lune à Boulogne*, que Manet avait laissés chez son ami pour tenter un acheteur éventuel. Il faut rappeler que Manet n'avait quasiment jamais rien vendu jusque-là, dix ans après son premier succès au Salon. Le marchand s'intéressa alors au peintre, et dès le lendemain revint lui acheter vingt-deux tableaux. C'est désormais lui qui le défendra, l'exposera, lui trouvera des amateurs.

Isabelle Lemonnier reçoit, pendant l'été 1880, tout une série de lettres illustrées de Manet (le portrait aquarellé ci-dessous est extrait de l'une d'elles). Il s'ennuie à Bellevue, près de Paris, tandis qu'elle est en villégiature à Luc-sur-mer – où il s'amuse à l'imaginer, plongeant, vêtue de son costume de bain. Dans la double page suivante, deux pastels représentant ses élégantes amies, Irma Brunner (à gauche) et Méry Laurent (à droite).









Le principal collectionneur de Manet, de son vivant, ne fut ni un banquier, ni un grand bourgeois, mais un homme de spectacle devenu célèbre et prospère – un «boulevardier» lui aussi –, le chanteur baryton, Jean-Baptiste Faure. Il posséda

jusqu'à soixante-sept tableaux de Manet, parmi lesquels *Le Chanteur espagnol*, *Victorine en espada*, *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Lola de Valence*, *Le Fifre*, *Le Chemin de fer*, pour n'en citer que quelques-uns. Le temps des Moreau-Nélaton, des Havemeyer et des souscriptions publiques n'était pas encore venu.

Jean-Baptiste Faure, célébrissime chanteur d'opéra, et grand collectionneur de Manet, pose ici (à gauche pour le photographe, ci-dessus pour Manet) dans la scène de l'apparition du fantôme dans *Hamlet*.

Portrait de scène

Manet fit le portrait du chanteur, dans le rôle titre de l'opéra d'Ambroise Thomas, *Hamlet*, qui avait assuré sa gloire dès 1868. Il choisit le moment le plus dramatique : l'apparition du fantôme devant les yeux hallucinés de celui qui était aussi fort bon tragédien.

Manet retrouve en 1877 les noirs puissants de ses tableaux hispanisants de la décennie précédente, qui contrastent avec le visage violemment éclairé par la rampe de la scène. C'est un des rares portraits où Manet, plutôt attaché d'habitude au calme, voire à l'indifférence ou à l'absence du visage de ses modèles, laisse apparaître une pointe d'expressionnisme.

«Après avoir posé une vingtaine de fois, raconte Faure, je fus obligé de partir pour chanter je ne sais plus où. [...] A mon retour je trouvais ce portrait entièrement changé, dans des plans clignotants surnaturels, et avec des jambes qui n'étaient plus les miennes. "Ce ne sont pas mes jambes, lui dis-je, surpris de mon image qui ne me convenait qu'à moitié. – Qu'est-ce que cela vous fait ! j'ai pris celles d'un modèle qui les avaient plus belles que les vôtres !" Après une correspondance aigrelette, nous sommes redevenus les amis des anciens jours. [...] A cause de lui, je me suis jeté dans l'intransigeance en matière de peinture. Il m'a envoyé Degas, Pissarro, Sisley, Claude Monet dont j'ai acquis tant d'œuvres.» Tout Manet est dans cette anecdote : sa liberté de peintre, la désinvolture irrépressible avec laquelle il traite son unique amateur, dont il connaît pourtant la vanité ! Son esprit moqueur, et enfin, sa générosité exceptionnelle envers les jeunes confrères.

Une fois de plus, la critique et la caricature s'en donnèrent à cœur joie quand le tableau *Faure dans le rôle de Hamlet* fut montré au Salon de 1877. «Le roi des intransigeants a voulu faire le portrait du roi des chanteurs. Le portrait est ridicule», dit l'un. Un dessin de Cham portait en légende «Hamlet devenu fou, se fait peindre par M. Manet», ou «C'est le portrait d'un tétard». La caricature ci-dessus était accompagnée de ce texte laconique : «M. Faure rapetissé par M. Manet.» Le pauvre Faure dut bien souffrir, et son mérite de collectionneur en sort encore grandi !

Masques et Bergamasques

Un des premiers tableaux achetés par Faure avait trait, comme il se doit, au monde du spectacle : *Le Bal masqué à l'Opéra*, peint au printemps 1873, l'année même où cet opéra de la rue Le Pelletier, dans lequel Degas avait beaucoup travaillé, allait disparaître dans un incendie.

C'est une scène d'actualité que Manet représente, puisque ce fameux bal masqué annuel avait eu lieu fin mars ; Manet y assista sans doute, mais il y associe un souvenir : le décor du premier acte de la pièce naturaliste des Goncourt, *Henriette Maréchal*, qui avait fait scandale en 1865, l'année même de celui de l'*Olympia*, taxée comme elle de «réalisme moderne» vulgaire.

Comme dans *La Musique aux Tuileries*, Manet a introduit quelques amis dans cette frise de «viveurs»

en chapeaux hauts de forme, qu'il a fait poser dans son atelier. Celui-ci était alors nouvellement installé rue d'Amsterdam, «en plein Paris. Aussi la solitude où il avait vécu et travaillé prit-elle fin», rapporte Théodore Duret. «Il reçut des visites plus rapprochées de ses amis. Il fut aussi fréquenté par un certain nombre d'hommes et de femmes faisant partie du tout-Paris, qui, attirés par son renom et l'agrément de sa société, venaient le voir et, à l'occasion, consentaient à lui servir de modèles.»

Ainsi posèrent pour le tableau, l'auteur de ces lignes, le collectionneur Hecht, le compositeur Emmanuel Chabrier, familier de Manet et de sa musicienne épouse, quelques peintres aujourd'hui oubliés. On ne sait qui sont les «dominos féminins» et les colombines court-vêtues et pourvues d'aguichants accessoires : de l'une d'elles, à

Le *Bal masqué à l'opéra* (ci-dessus) évoque plus un enterrement que le tourbillon endiablé attendu. C'est pourtant sur place, rue Le Pelletier, que Manet en a fait les croquis préparatoires.

califourchon sur la balustrade, on ne voit d'ailleurs en haut du tableau qu'une bottine rouge. Le contraste entre le funèbre costume masculin et les touches de couleurs des femmes et du polichinelle avait évidemment amusé Manet et rappelle les vers contemporains de Gautier : «Le Carnaval déjà / prend pour déguisement / l'habit qui sert au bal / comme à l'enterrement.»

"Les masques ne font, dans le tableau, que rompre, par quelques tons de frais bouquets, la monotonie possible du fond d'habits noirs."
Mallarmé

Héroïnes du Paris moderne

Si ce tableau fut jugé déjà trop naturaliste par le jury du Salon de 1874, on ne sera pas surpris de voir celui de 1877 refuser *Nana*. Celle-ci reprend en grand et en pied le type des «petites femmes» du bal. *Olympia* était une prostituée baudelairienne, *Nana* est une cocotte contemporaine, très IIIe République. Peint l'hiver 1876-1877, deux ans avant la parution du roman de Zola, le tableau fut sans doute baptisé ainsi au moment d'être proposé au Salon, quand Manet connut le titre du prochain roman de son ancien défenseur. «Manet a eu absolument raison de nous présenter dans sa *Nana* l'un des plus parfaits échantillons de ce type de filles que son ami, notre cher maître, Emile Zola, va nous dépeindre dans l'un de ses prochains romans», dira Huysmans.

Pourtant, la *Nana* de Manet est d'une autre essence que celle de Zola : autant la femme de papier sera fatale et marquée par le destin, autant celle-ci est bonne fille et semble s'amuser à jouer la comédie en corset, en agitant sa houppette. Et pour cause ! Manet fait poser une de ses amies, l'actrice Henriette Hauser, bien connue du tout-Paris de la galanterie. Une fois de plus, il avait provoqué le jury.

La voilà encore dans un divertissement de la vie parisienne, *Le Skating*, en élégante et replète visiteuse du nouveau spectacle à la mode sur les Champs-Elysées. Par sa technique hachée, Manet a tenté ici d'évoquer, de mémoire, en atelier, un spectacle nocturne et papillotant, et le mouvement tourbillonnant de la foule et des patineurs.

Cafés-concerts

Un des hauts lieux de cette vie contemporaine parisienne dont Manet se voulait le peintre et le poète étaient les cafés, restaurants, ou cafés-concerts où se

Dans *Nana* (à droite), comme dans *Le Skating* (ci-dessous), Manet a fait poser l'actrice et demi-mondaine Henriette Hauser. Dans l'un, elle est spectatrice, au bord de la patinoire des Champs-Elysées. Dans l'autre, elle mime une scène de la vie galante. Ce dernier tableau, jugé leste, fut refusé au Salon de 1877, d'où ce mot de Manet rapporté par Antonin Proust : «Des nymphes s'offrant à des satyres, très bien. Une jolie femme en déshabillé, défendu !» Il exposa *Nana* dans la vitrine d'un magasin de «bimbeloterie, tableaux, éventails» du boulevard des Capucines, où elle provoqua presque des émeutes.

Avec *Nana*, baptisée ainsi en 1877, avant que ne paraisse, en 1880, le fameux roman de Zola, Manet reprend le thème de la courtisane qui avait fait le scandale de l'*Olympia*, mais sur un mode plus proche de la littérature naturaliste du temps. On a quitté Baudelaire pour Feydeau. C'est peut-être une phrase du romancier de *L'Assommoir*, où apparaît Nana adolescente, qui inspire Manet : «Dès le matin, elle restait des heures en chemise devant le morceau de glace accroché au-dessus de la commode ; [...] elle sentait bon la jeunesse, le nu de l'enfant et de la femme.»

retrouvaient artistes, écrivains, gens du monde ou du demi-monde. Lieux de plaisirs et de rendez-vous galants, mais aussi centres d'échanges intellectuels et artistiques. «Je ne suis allé ni à Oxford ni à Cambridge», rappelle un jeune artiste anglais présent à Paris ces années-là, George Moore, «mais je suis allé à la Nouvelle-Athènes, [...] académie des Beaux-Arts. Non pas cette institution officielle, mais la véritable Académie française, le Café.»

Il s'était opéré, dans les années 1870, un partage tacite et naturel entre Degas et Manet sur des sujets analogues. Le premier montrait le Paris actif, du mouvement, du travail aussi : celui des danseuses, repasseuses, musiciens, modistes, prostituées, acrobates, blanchisseuses, observant des personnages

Au Paradis (à gauche), scène de café-concert ; intérieur d'un café aux Batignolles (ci-dessus).

qui n'étaient pas tous de son milieu, loin de là. Manet, quant à lui, reflétait son monde familier, plus frivole, dans des moments de repos, de gaieté, d'insouciance, cherchant le plaisir ou la rencontre : ainsi des canotiers (*En bateau*), des personnages attablés devant une bière en écoutant de la musique (*Au café, La Serveuse de bocks*), flirtant à une table de restaurant (*Chez le père Lathuille*), lisant un illustré (*La Lecture*) ou attendant le client, dans son chef-d'œuvre final, *Le Bar des Folies Bergère*.

A chacun son génie : l'œil de Degas est scrutateur, celui de Manet enregistre les lieux particuliers de cette civilité moderne un peu canaille du boulevard, dont son esprit pétillant, ses admirables qualités de peintre et une sorte de gentillesse innée tournée vers les autres, un «scepticisme attendri» (Jacques-Emile Blanche) font de véritables icônes de la vie contemporaine.

Le critique George Moore au café, qu'il appelait la «véritable Académie française».

Aux Folies Bergère

Manet avait commencé, l'hiver 1877-1878, un grand tableau pour le Salon, qui représentait la Brasserie de Reishoffen, un café-concert entre le boulevard de Rochechouart et la place Clichy. Pour des raisons que

Pour Manet, un lieu avait l'avantage de lui permettre de peindre à la fois une scène de la vie parisienne et des figures en plein air : c'était *Chez le père Lathuille* (ci-dessus), restaurant-jardin de l'avenue de Clichy.

l'on ignore – mais il lui était déjà arrivé de découper de grandes compositions comme le *Moïse* et l'*Episode d'une course de taureaux* –, il scinda la toile en deux parties, et les redécoupa, l'une, celle de droite, devenant *La Serveuse de bocks*, l'autre *Au café*. Peut-être ce grand classique simplificateur avait-il eu l'impression que de trop nombreux personnages dispersaient l'attention ? C'est un écueil qu'il évitera dans son dernier grand tableau, peint l'hiver 1881-1882, alors qu'il était déjà très handicapé par l'ataxie locomotrice d'origine syphilitique dont il était mortellement atteint.

Pour une fois ce n'est pas une de ses amies qu'il met à contribution (deux d'entre elles sont pourtant présentes, au balcon : Méry Laurent en blanc et Jeanne de Marsy avec des jumelles), mais une vraie serveuse du bar des Folies Bergère, Suzon. Elle venait poser dans son atelier devant un bar reconstitué où il avait disposé ce somptueux premier plan de nature morte, fruits, fleurs et bouteilles. L'effet de miroir renvoie l'image étincelante de ce café-concert très à la mode, un peu crapuleux, «le seul endroit à Paris qui pue aussi délicieusement le maquillage des tendresses payées et les abois des corruptions qui se lassent» (Huysmans). La serveuse, que l'on voit de face, seule, et, étrangement, dans le miroir, de dos, en conversation avec un client, et dont la chair et le bouquet de corsage, comme offerts, semblent le haut de la pyramide des dégustations du comptoir, oppose à tout cela un regard las et absent. Il y a quelque chose de poignant dans cette image ultime de l'univers parisien qui avait été la vie de Manet. La fête est finie, adieu la belle, adieu la vie. Adieu la peinture.

Prise à l'époque où Manet peint son tableau, ci-dessous une photographie du café-concert des Folies Bergère, lieu de spectacles acrobatiques et de rencontres faciles.

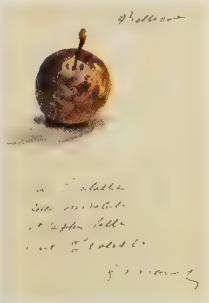
Manet a choisi de montrer non la foule des Folies Bergère, mais l'un des trois bars de la promenade circulaire décrite par Maupassant dans un passage de *Bel Ami* : «Un groupe de femmes attendait les arrivants devant un des trois comptoirs où trônaient, fardées et défraîchies, trois marchandes de boissons et d'amour.»

Le boulevard dans l'atelier

Les dernières années, quand il terminait *Le Bar*, tout Paris défilait dans son atelier, dont l'atmosphère nous est restituée par Jacques-Emile Blanche : «Emmanuel Chabrier faisait des mots. Manet adorait les calembours, dont la mode est si passée. Vers cinq heures, on pouvait à peine trouver place auprès de l'artiste. Sur un guéridon de fer, accessoire qui revient souvent dans l'œuvre de Manet, un garçon servait des bocks de bière et des apéritifs. Les habitués montaient

Le dos de la serveuse du *Bar des Folies Bergère* a fait couler beaucoup d'encre. En effet, reflétée dans le miroir, où l'on voit toute la scène du spectacle, la «liquoriste» se penche vers un homme qui lui passe sans doute commande d'une des boissons du comptoir. Vue de face (page précédente), elle est plus droite, et nous regarde avec mélancolie. Le client reflété dans la glace devrait évidemment la cacher à nos yeux. «*Le Bar des Folies Bergère* de Manet stupéfie les assistants qui se pressent en échangeant des observations désorientées sur le mirage de cette toile, [...] dont l'optique est d'une justesse relative. Le sujet est moderne [...], mais que signifie cet éclairage ? Ça, de la lumière du gaz et de la lumière électrique ? Allons donc, c'est un vague plein air, un bain de jour pâle», écrit Huysmans. Cette faute de perspective et cet irréalisme sont bien sûr délibérés. La bizarrerie vient de ce que Manet a fait poser la fille dans son atelier, devant une table où la nature morte avait été recomposée, et qu'il a peint à la lumière du jour, en superposant l'observation immédiate et le souvenir de la scène nocturne.

du boulevard tenir compagnie à leur camarade, qui ne pouvait plus descendre au Café de Bade. [...] Après des séances laborieuses, mais courtes, Manet, vite fatigué, allait s'étendre sur un canapé bas, à contre-jour sous la fenêtre, et contemplait ce qu'il venait de peindre, en tordant sa moustache, ayant le geste d'un gamin qui dirait : "Chic, chouette!" On riait ; on le menaçait des foudres du jury, il se ferait encore "recaler" au Salon. Il ne s'en désolait plus, parce qu'alors "son nom était un drapeau" ; il était chef d'école, sans école. Il était soutenu par un parti qui se servait de lui comme un candidat auquel on fait signer des professions de foi révolutionnaires, pendant la période électorale, pour ouvrir la voie à d'autres "plus sérieux". [...] Ses chefs-d'œuvre "manqués" se couvraient de poussière, dans une soupente où personne ne songeait à les retourner, car on n'allait chez lui que pour la conversation. On croyait (telle était alors l'opinion de Zola) qu'il cherchait quelque



Lettre illustrée envoyée à Isabelle Lemonnier par Manet, qui lui offre un fruit du jardin accompagné de ce quatrain :
«A Isabelle
cette mirabelle
et la plus belle
c'est Isabelle».

chose [...] que d'autres plus habiles trouveraient. [...] Les "défauts" qui écartaient de lui le public étaient ses qualités essentielles, la "fatalité" de son don.»

«Plus grand que nous ne pensions»

Le 3 mai 1883 «les cordons du poêle étaient tenus par Antonin Proust, Emile Zola, Philippe Burty, Alfred Stevens, Théodore Duret, Claude Monet». Les vieux amis étaient là, tout Montmartre, les peintres de toutes tendances. «Des couronnes, des fleurs, beaucoup de femmes. [...] Très affecté, Degas suivit le convoi funèbre de Manet jusqu'au cimetière de Passy. [...] "Il était plus grand que nous ne pensions", dit-il alors.»

Manet était mort à cinquante et un ans. Sa carrière d'artiste avait à peine duré plus de vingt ans, pendant lesquels son image publique tapageuse, son charme avaient éclipsé la grandeur du peintre souvent même auprès des meilleurs esprits. Le bruit du boulevard s'éteignait. La gloire, lentement, commençait.

Malade et reclus, la dernière année de sa vie, Manet ne peut plus exécuter que des pastels et des natures mortes de fruits et de fleurs, souvent offertes à des amis. Dans un verre orné d'un dragon, le peintre des *Pivoines* et du bouquet de l'*Olympia* a disposé les dernières roses de son jardin, à Rueil, l'été 1882 (page suivante).

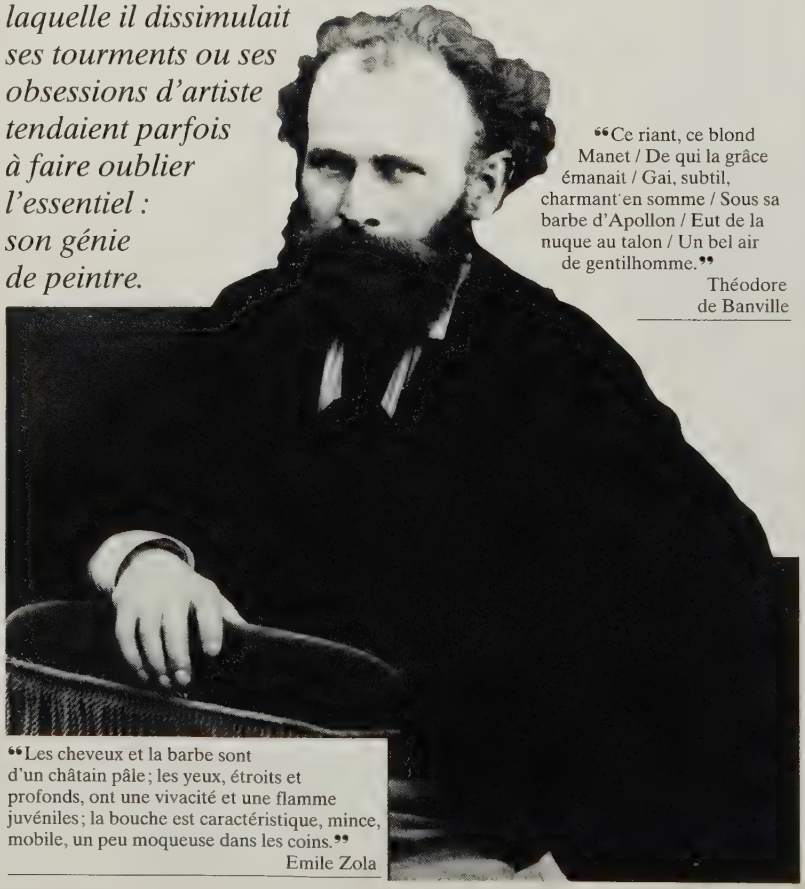
TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Rencontres avec Manet

Tous les témoignages concordent : Manet était la séduction même, son charme, son esprit, sa gaieté, l'élégance avec laquelle il dissimulait ses tourments ou ses obsessions d'artiste tendaient parfois à faire oublier l'essentiel : son génie de peintre.

Au collège, à l'atelier Couture

Antonin Proust – qui n'a rien à voir avec Marcel –, le plus vieil ami de Manet, abandonnera vite la peinture pour devenir journaliste et homme politique. Il fut secrétaire de Gambetta, et son ministre des Beaux-Arts pour quelques mois, l'hiver 1881-1882. Manet fit son portrait, en personnage très officiel, en 1880.



"Ce riant, ce blond Manet / De qui la grâce émanait / Gai, subtil, charmant en somme / Sous sa barbe d'Apollon / Eut de la nuque au talon / Un bel air de gentilhomme."
Théodore de Banville

"Les cheveux et la barbe sont d'un châtain pâle ; les yeux, étroits et profonds, ont une vivacité et une flamme juvéniles ; la bouche est caractéristique, mince, mobile, un peu moqueuse dans les coins."
Emile Zola

Dès notre enfance, nous nous étions, Manet et moi, pris d'une vive sympathie l'un pour l'autre. Au collège Rollin, notre intimité était grande. Plus tard, à l'atelier Couture, cette intimité se fortifia. Manet était de taille moyenne, fortement musclé. Cambré, bien pris, il avait une allure rythmée à laquelle le déhanchement de sa démarche imprimait un caractère de particulière élégance.

Quelque effort qu'il fît, en exagérant ce déhanchement et en affectant le parler traînant du gamin de Paris, il ne pouvait parvenir à être vulgaire. On le sentait de race. Sous son front large, le nez dessinait franchement sa ligne droite. Sa bouche, relevée aux extrémités, était railleuse. Il avait le regard clair. L'œil était petit, mais d'une grande mobilité.

Très jeune, il rejetait en arrière une chevelure longue qui se bouclait naturellement. A dix-sept ans le front s'était déjà dégarni, mais la barbe ayant poussé, estompant le trait de ses lèvres et laissant découvert un cou d'une blancheur mate, le bas de la figure s'était fait plus doux, tandis que des cheveux d'une finesse extrême grisonnaient pour harmoniser le haut de son visage. Peu d'hommes ont été aussi séduisants.

Malgré tout son esprit et sa tendance au scepticisme, il était demeuré naïf. Il s'étonnait de tout et s'amusait d'un rien.

En revanche tout ce qui touchait à l'art le rendait sérieux. Sur ce point, il était intraitable. Ses conventions étaient arrêtées, irréductibles. Il n'admettait ni la contradiction, ni même la discussion.

Antonin Proust,
Edouard Manet, Souvenirs, 1897

1865, Manet en Espagne

*En 1865, après le scandale de l'*Olympia, *Manet, profondément meurtri, fit un voyage en Espagne. C'est là qu'il rencontra celui qui allait devenir un de ses intimes, et futur biographe, Théodore Duret.*

Lorsque le Salon fut fermé, au mois d'août, désireux de se soustraire momentanément aux persécutions, il prit le chemin de Madrid, qu'il projetait de visiter depuis si longtemps. Ce fut là que je fis sa connaissance, d'une façon si singulière, et qui peint si bien son caractère impulsif, que je crois devoir raconter l'aventure.

Je revenais du Portugal, que j'avais traversé en partie à cheval, et étais arrivé le matin même de Badajoz, après avoir fait quarante heures de diligence. On venait d'ouvrir à Madrid un nouvel hôtel à la Puerta del Sol, sur le modèle des grands hôtels européens, chose auparavant inconnue en Espagne. J'arrivais épuisé de fatigue et mourant littéralement de faim. Aussi le nouvel hôtel où j'étais descendu m'était-il apparu comme un lieu de délices, un véritable éden. Le déjeuner devant lequel je m'étais assis m'avait tout de suite fait l'effet d'un festin de Lucullus. Je mangeais avec volupté. La salle était vide ; seul un monsieur, à une certaine distance, se trouvait assis comme moi à la grande table. Il jugeait lui la cuisine exécrable, il commandait à chaque instant quelque nouveau plat, qu'il refusait ensuite irrité, comme immangeable. Chaque fois qu'il renvoyait le garçon, je le faisais au contraire revenir et, dans mon appétit famélique, reprenais indifféremment de tous les plats. Je n'avais du reste prêté aucune attention à ce voisin si difficile, lorsque, sur une nouvelle demande que je fis au garçon d'un plat qu'il avait refusé, il se leva brusquement et, se plaçant près de ma chaise, m'apostropha avec colère : « Ah ça ! Monsieur, c'est

pour me narguer, pour vous f... de moi que vous prétendez trouver bonne cette horrible cuisine et que chaque fois que je renvoie le garçon, vous le faites revenir ?» Le profond étonnement que je laissai voir, à cette attaque imprévue, montra tout de suite à mon agresseur qu'il avait dû se méprendre sur le mobile de ma conduite, car déjà radouci, il me dit : « Vous me connaissez sans doute, vous savez qui je suis ? » Encore plus étonné, je lui répondis : « Je ne sais pas qui vous êtes. Comment vous connaîtrais-je ? J'arrive à l'instant du Portugal, où j'ai souffert de la faim, et la cuisine de cet hôtel me semble réellement excellente. » « Ah ! vous arrivez du Portugal, dit-il, eh bien ! moi, je viens de Paris. » Là se trouvait l'explication de notre différence de jugement sur la cuisine, qui prenait tout de suite un caractère comique. Aussi mon homme se mit-il à rire de son emportement. Il me fit alors ses excuses. Nous rapprochâmes nos chaises et finîmes de déjeuner ensemble.

Après il se nomma. Il m'avoua qu'il avait cru découvrir en moi quelqu'un qui, l'ayant reconnu, avait voulu lui faire une mauvaise plaisanterie. L'idée de trouver à Madrid un commencement de ces persécutions, qu'il avait pensé fuir en quittant Paris, l'avait tout de suite exaspéré. La connaissance ainsi commencée se changea promptement en intimité. Nous visitâmes ensemble Madrid. Nous allions naturellement tous les jours faire une longue station devant les Vélasquez, au musée du Prado. [...]

Je n'ai pas besoin de dire combien Manet, qui avait si longtemps rêvé de l'Espagne, était satisfait de ce qu'il y voyait. Une chose gâtait cependant son plaisir, c'était la difficulté qu'il avait dès la première heure éprouvée et qui avait précisément amené notre rencontre, de

Au Prado, eau-forte de Manet.

se plier à la manière de vivre du lieu. Il ne pouvait s'y faire. Il avait renoncé à manger. Il éprouvait une répulsion invincible à l'odeur des plats qu'on lui apportait. C'était un Parisien qui, en définitive, ne se trouvait bien qu'à Paris. Au bout d'une dizaine de jours, réellement affamé et dépérissant, il dut repartir. Nous revînmes ensemble. On demandait à cette époque les passeports aux voyageurs, et à la gare d'Hendaye, le préposé aux passeports se mit à le considérer avec étonnement. Il s'arrangea pour faire venir sa femme et sa famille, afin qu'elles le vissent aussi. Les autres voyageurs, ayant bientôt su qui il était, se mirent également à le regarder. Ils se montraient tous très étonnés de voir ce peintre, dont la réputation de monstruosité artistique leur était parvenue, se présenter à eux

sous les traits d'un homme du monde fort correct et fort poli.

Théodore Duret,
Histoire d'Edouard Manet, 1906

« Chez les Manet », 1869-1870

Les Manet et les Morisot se lient rapidement. Mme Morisot se rend avec ses filles aux jeudis soirs de Mme Auguste Manet où se trouvent Edouard, sa femme Suzanne et ses frères Eugène et Gustave. On y rencontre Baudelaire, Degas, Charles Cros, Zola, Astruc, Stevens chez lequel on fait la connaissance de Puvis de Chavannes. Bosc chante s'accompagnant de la guitare. Emmanuel Chabrier joue avec une verve effrénée la *Danse Macabre* de Saint-Saëns. Mme Edouard Manet a une façon particulière d'interpréter Chopin avec ses petites mains au toucher très doux sur le piano et l'on cause beaucoup. Cros récite *Le hareng sec, sec, sec…*

D'après Denis Rouard,
Berthe Morisot

Au vernissage du Salon de 1869

Tu comprends qu'un de mes premiers soins a été de me diriger vers la salle M. J'y ai trouvé Manet, le chapeau sur la tête en soleil, l'air ahuri ; il m'a priée d'aller voir sa peinture parce qu'il n'osait s'avancer. Jamais je n'ai vu une physionomie si expressive ; il riait, avait un air inquiet, assurant tout à la fois que son tableau était très mauvais et qu'il aurait beaucoup de succès. Je lui trouve décidément une charmante nature qui me plaît infiniment. Ses peintures produisent comme toujours l'impression d'un fruit sauvage ou même un peu vert. Elles sont loin de me déplaire, mais j'aime mieux le portrait de Zola.

Berthe Morisot,
Lettre à sa sœur Edma Pontilllon,
2 mai 1869

Rire avec Manet

Ta vie me fait l'effet d'être charmante en ce moment ; […] causer avec M. Degas tout en le regardant crayonner, rire avec Manet, philosopher avec Puvis, me paraissent autant de choses dignes d'envie.

Edma Morisot-Pontillon,
A sa sœur Berthe

Au café de la Nouvelle Athènes

George Moore, critique et romancier irlandais (1852-1933), vient à Paris en 1873 pour étudier la peinture, qu'il abandonne vers 1876 pour la littérature. Ses souvenirs sur le Paris artistique de l'époque sont précieux. Il admirait beaucoup Manet et contribua activement à le faire connaître en Angleterre.

A ce moment, la porte vitrée grinça sur le sable du plancher, et Manet entra. Bien qu'essentiellement Parisien, par la naissance et par l'art, il y avait dans sa physionomie et ses manières quelque chose qui le faisait ressembler à un Anglais. Peut-être était-ce ses vêtements – ses habits à la coupe élégante – et sa tournure.

Cette tournure !… ces épaules carrées qui se balançaient, quand il traversait la salle, et sa taille élancée, et cette figure, ce nez, cette bouche, dirai-je ressemblant à celle d'un satyre ? Non, car je voudrais évoquer une idée de beauté de lignes unie à celle de l'expression intellectuelle – paroles franches, passion franche dans ses convictions, phrases loyales et simples, claires comme l'eau pure, quelquefois un peu dures, quelquefois, dans leurs parcours, amères, mais douces et pleines de lumière près de la source. Il s'assied à côté de Degas, cet homme aux épaules raides, vêtu d'un costume

poivre-sel. [...] Ces deux hommes sont les deux chefs de l'école impressionniste.

George Moore,
Confessions d'un jeune Anglais

Au cirque Fernando, 1876

*Le cirque Fernando était, on le voit, déjà fréquenté par les peintres, épris de spectacles de la vie moderne. Degas en fit un tableau célèbre (*Miss Lala au cirque Fernando*, 1879) et, une quinzaine d'années après le temps de cette rencontre, Toulouse-Lautrec et Seurat peignirent chacun ce cirque avec une scène d'écuyère.*

Ce Manet, avec sa petite tête à la Henri III, l'homme le plus séduisant, le plus spirituel, l'âme la plus fine, nous dit M. Gervex... Notre première rencontre ? Voyons... 1876, – j'avais vingt-quatre ans. Elle eut lieu au cirque Fernando, l'actuel Médrano, à deux pas de ce café de la Nouvelle Athènes où se rencontraient les peintres épris de la réalité et du plein air. Manet, mon aîné de vingt ans, était là en compagnie de Chavannes et de Degas. Celui-ci leur présenta en ma personne l'auteur de l'*Autopsie à l'Hôtel-Dieu* qu'ils avaient vue au Salon. Manet me dit des mots de sympathie.

Henri Gervex,
«Souvenirs sur Manet»,
in *Bulletin de la vie artistique,*
15 octobre 1920

Rencontre aux Batignolles

Un soir d'octobre 1878, je descendais la rue Pigalle, lorsque je vis venir à moi un homme d'aspect jeune, d'allure fort distinguée, mis avec une simplicité pleine d'élégance. Un blond portant une fine barbe soyeuse, des cheveux légèrement bouclés sous le chapeau, l'œil gris, le nez droit, les narines mobiles ; mains gantées, pieds alertes et nerveux. C'était Manet. Je l'avais de suite reconnu d'après la photographie parue dans la *Galerie des Contemporains.*

Je ne sais ce qui me retint de l'aborder et de lui dire mon admiration. [...] Il était environ six heures. Je le suivis quelque temps. [...] Un peu plus tard, lorsque je le connus, je lui racontai cette filature admirative. «Je regrette que vous ne m'ayez pas abordé, me dit-il, cela m'eût fait plaisir de me savoir un partisan dans l'armée ! » *[Le jeune peintre faisait alors son service militaire.]*

Manet eut un grand succès au Salon de 1880. Le jury hésita à lui donner une seconde médaille. Il ne la lui donna pas.

G. Jeanniot,
«En souvenir de Manet»,
in *La Grande Revue,* 10 août 1907

Au Louvre : «Il n'a rien dit, et j'ai tout entendu»

C'est par Antonin Proust que Manet fit la connaissance de Gambetta dont, contrairement à Clemenceau, il n'eut pas le temps de faire le portrait.

Un matin où il nous faisait part chez Gambetta de la contrariété que lui causait cette déception *[le jury du Salon de 1880 ne lui avait pas donné de médaille]*, nous décidâmes, pour le distraire, d'aller voir dans son cabinet de Ronchaud qui était à ce moment directeur du Louvre. Manet feuilleta là silencieusement un recueil qui renfermait des dessins de Filippo Lippi, de Botticelli, du Pérugin, de Mantegna et de Carpaccio.

«Je vous dois d'avoir, dit-il à Gambetta en sortant, passé une des plus délicieuses matinées de ma vie. Il me

❝Celui que le bourgeois se représente sous les traits d'un rapin farouche est presque un gandin irréprochable (Marat-Brummel).❞
Pierre Véron, *Le Panthéon de poche*, 1875

semblait que j'étais avec eux tout en étant avec vous.

– Ma joie à moi, répliqua Gambetta, a surtout été de vous avoir donné une joie, mon cher ami.»

Nous quittâmes Manet sur la place Saint-Germain-l'Auxerrois.

«Il serait impossible d'imaginer, me dit Gambetta, quelque chose de plus éloquent que l'œil de Manet, feuilletant les dessins de ce recueil du Louvre. Il n'a rien dit et j'ai tout entendu.»

Antonin Proust,
Edouard Manet, Souvenirs, 1897

Manet malade

Pierre Prins (1838-1913), peintre et graveur, était proche de Manet depuis les années 1860. Il avait épousé Fanny Claus, la jeune violoniste qui pose debout à côté de Berthe Morisot dans Le Balcon.

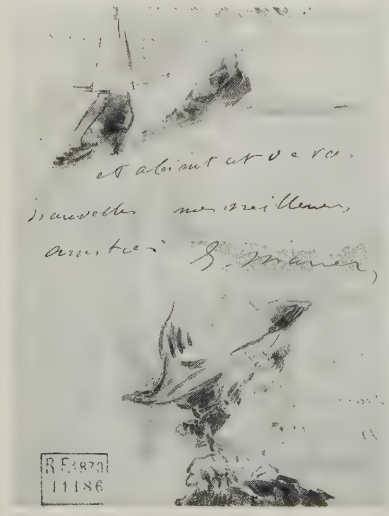
Depuis qu'une première attaque de paralysie l'avait terrassé sur le seuil de son atelier en 1878, Manet souffrait physiquement par crises, mais moralement sans arrêt, surtout lorsqu'il était seul. C'est alors qu'il se sentait «flambé». Un mot à lui que j'ai entendu je ne sais combien de fois, il en était hanté. Chose curieuse, la présence d'une femme, n'importe laquelle, le remettait d'aplomb. La pauvre Suzanne avait fort à faire… […]

La fable, qu'il entretenait parmi les siens, d'une piqûre de serpent reçue au pied dans la forêt brésilienne lors de sa fugue à dix-huit ans, ne tenait plus. L'ataxie qui se déclarait là, avait une origine trop reconnaissable. […] Trop fin pour se laisser prendre aux bonnes paroles, il était trop nerveux et trop clairvoyant pour ne pas souffrir à l'aigu de la déchéance qu'il redoutait. Il se sentit d'abord atteint dans son art et ça c'était le plus dur… […] Son pinceau «désobéissait»! […] Angoissé, fiévreux en face de sa toile, sapé à la base. […] Comment survivre à cela? On a parlé de ses sautes d'humeur. Je les ai connues, […] il en souffrait le premier. Alors il s'isolait «comme un chat malade» disait-il, avec un pauvre sourire, plutôt que de donner son impuissance, toute relative mais qu'il s'exagérait, en spectacle aux visites qui parfois l'excédaient, mais qu'il accueillait toujours, un bon mot aux lèvres. Il n'était pas mondain à demi…

Pierre Prins,
rapporté par son fils in *P. Prins*, 1949

Manet écrit

Manet n'était pas de ces peintres-écrivains, qui laissent des journaux intimes ou des traités théoriques. Ses lettres sont vivantes et charmantes, mais ne parlent pas de son travail. En dehors d'une préface-manifeste destinée au livre de son exposition personnelle en 1867, il n'écrit pas sur l'art. En revanche, il en parle beaucoup et ses propos furent rapportés par des amis et des journalistes.


RF 4870
11186

De Rio de Janeiro, à sa mère, à 17 ans

En rade de Rio Janeiro *[sic]*,
le 5 février 1849

Chère Maman, nous sommes enfin mouillés dans la rade de Rio après deux mois de mer et de bien mauvais temps.

[…] La ville est assez grande, les rues sont très petites cependant ; pour l'Européen quelque peu artiste elle offre un cachet tout particulier ; on ne rencontre dans la rue que des nègres et des négresses ; les Brésiliens sortent peu et les Brésiliennes encore moins ; […] Dans ce pays tous les nègres sont esclaves ; tous ces malheureux ont l'air abruti ; le pouvoir qu'ont sur eux les blancs est extraordinaire ; j'ai vu un marché d'esclaves, c'est un spectacle assez révoltant pour nous ; les nègres ont pour costume un pantalon, quelquefois une vareuse en toile, mais il ne leur est pas permis comme esclaves de porter des souliers. Les négresses sont pour la plupart nues jusqu'à la ceinture, quelques-unes ont un foulard attaché au cou et tombant sur la poitrine, elles sont généralement laides, cependant j'en ai vu d'assez jolies ; […] Les unes se font des turbans, les autres arrangent très artistement leurs cheveux crépus et elles portent presque toutes des jupons ornés de monstrueux volants.

Quant aux Brésiliennes, elles sont généralement très jolies ; elles ont des yeux magnifiquement noirs et des cheveux idem ; […] les femmes ne sortent jamais seules, elles sont toujours suivies de leur négresse ou elles sont avec leurs enfants. […]

On n'a pas pu trouver de maître de dessin à Rio, le Commandant m'a prié de donner des leçons à mes camarades, me voici donc érigé en maître de dessin ; il faut te dire que pendant la traversée je m'étais fait une réputation, que tous

Après son voyage en Espagne, Manet copia à l'eau-forte certaines œuvres de Vélasquez. Ci-dessus, *L'Infante Marguerite*, d'après *Les Ménines*; ci-contre, un *Portrait de Philippe II*.

les officiers et les professeurs m'ont demandé leur caricature et que le Commandant même m'a demandé la sienne pour ses étrennes; j'ai eu le bonheur de m'acquitter du tout de manière à contenter tout le monde.

Ton fils respectueux,
Edouard Manet

D'Espagne, à Fantin-Latour, l'été 1865

Que je vous regrette ici, et quelle joie c'eût été pour vous de voir Vélasquez, qui, à lui tout seul, vaut le voyage. Les peintres de toutes les écoles, qui l'entourent au Musée de Madrid et qui y sont très bien représentées, semblent tous des chiqueurs. C'est le peintre des peintres. Il ne m'a pas étonné mais ravi. Le portrait en pied que nous avons au Louvre n'est pas de lui. L'infante seule ne peut être contestée. [...]

Le morceau le plus étonnant de cette œuvre splendide, et peut-être le plus étonnant morceau de peinture qu'on ait jamais fait, c'est le tableau indiqué au catalogue : *Portrait d'un acteur célèbre au temps de Philippe IV*. Le fond disparaît : c'est de l'air qui entoure le bonhomme, tout habillé de noir et vivant. Et les *Fileuses*, le beau portrait d'Alonzo Cano, *Las Meninas* (les nains), tableau extraordinaire aussi ! Les philosophes, étonnants morceaux ! Tous les nains; un surtout, assis de face, les poings sur les hanches : peinture de choix pour un vrai connaisseur. Ses magnifiques portraits; il faudrait tout énumérer; il n'y a que des chefs-d'œuvre. [...]

Et Goya ! le plus curieux après le maître qu'il a trop imité, dans le sens le plus servile d'imitation. Une grande verve cependant. Il y a de lui au musée deux beaux portraits équestres, dans la

manière de Vélasquez ; bien inférieurs toutefois. Ce que j'ai vu de lui jusqu'ici ne m'a pas plu énormément. Je dois en voir, ces jours-ci, une magnifique collection chez le duc d'Ossuna.

Je suis désolé : le temps est très laid ce matin, et je crains que la course de taureaux qui doit avoir lieu ce soir, à laquelle je me fais un plaisir d'aller, ne soit remise. A quand ? Je vais demain à Tolède. Là, je verrai Greco et Goya, très bien représentés, m'a-t-on dit.

Madrid est une ville agréable, pleine de distractions. Le Prado, charmante promenade, couverte de jolies femmes toutes en mantilles, ce qui est d'un aspect très original. Dans les rues, encore beaucoup de costumes : les toreros, qui eux aussi, ont un costume de ville curieux.

A Suzanne Manet pendant le siège de Paris, 1870

23 octobre 1870

Les journaux ont dû vous annoncer déjà que vendredi l'armée de Paris avait fait une grande sortie sur les positions ennemies. On s'est battu toute la journée. Les Prussiens ont perdu je crois beaucoup de monde. Chez nous les pertes ont été moins considérables, cependant ce pauvre Cuvillier, l'ami de Degas, a été tué, Leroux a été blessé et je crois fait prisonnier. On commence à avoir assez ici d'être enfermé et privé de toutes communications, car voilà plus d'un mois que nous n'avons reçu de vos nouvelles. [...] Nous avons la petite vérole qui sévit et nous sommes réduits pour le moment à 75 g de viande par personne, le lait est pour les enfants et les malades. [...]

J'ai été longtemps, ma chère Suzanne, à chercher ta photographie. J'ai enfin retrouvé l'album dans la table du salon et je puis regarder quelquefois ta bonne figure. Cette nuit je me suis réveillé

La Queue devant la boucherie, eau-forte de Manet, hiver 1870-1871.

croyant entendre ta voix qui m'appelait. Les personnes qui sont restées à Paris se voient très peu. On devient d'un égoïsme énorme. [...] On s'attend du reste ici chaque jour à quelque grand événement qui rompe la ligne de fer qui nous entoure. Nous comptons beaucoup sur la province car nous ne pouvons pas faire massacrer la petite armée que nous avons. Les gredins de Prussiens sont capables de vouloir nous prendre par la famine. J'avais demandé d'être attaché à l'état-major du général Vinoy. Je n'ai pu l'obtenir. Je le regrette, cela m'aurait mis à même d'assister à toutes les opérations. [...]

Adieu, ma chère Suzanne.

Je t'embrasse comme je t'aime.

A Eva Gonzales

19 novembre 1870

Chère Mademoiselle Eva,

Une assiégée de nos amies me demandait dernièrement comme je supportais votre absence, puisque l'admiration et l'amitié que j'ai pour vous est autant de notoriété publique. Je me permettrai de faire la réponse à vous-même ; [... de] toutes les privations que nous imposent le siège c'est certainement au premier rang que je place celle de ne plus vous voir ; [...] je n'ai pas de nouvelles depuis deux mois de ma pauvre Suzanne qui doit être bien inquiète malgré que je lui écrive très souvent – nous sommes tous soldats ici. [...] Degas et moi sommes dans l'artillerie, canonniers, volontaires. Je compte qu'à votre retour vous ferez mon portrait avec ma grande capote d'artilleur. Tissot s'est couvert de gloire à l'affaire de la Jonchères, Jacquemart en était, Leroux blessé très grièvement et prisonnier à Versailles, le pauvre Cuvellier a été tué ; mes frères, Guillemet, sont dans les bataillons de guerre de la garde nationale et n'attendent qu'à entrer en ligne. [...] Mon sac de soldat est garni de ma boîte, mon chevalet de campagne, tout ce qu'il

faut pour ne pas perdre mon temps et je vais profiter des facilités que je trouve partout. Beaucoup de poltrons sont partis, hélas, parmi nos amis Zola, Fantin, etc. [...] je crois qu'on leur fera mauvaise mine à leur retour.

A Berthe Morisot

10 juin 1871

Chère Mademoiselle, nous sommes rentrés à Paris depuis quelques jours et les dames me chargent de leurs amitiés pour vous et Mme Pontillon chez qui vous êtes sans doute.

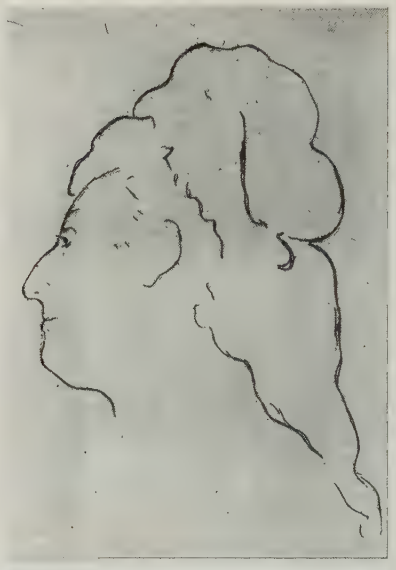
Quels terribles événements* et comment allons-nous en sortir ? Chacun en rejette la faute sur son voisin et, en somme, nous avons tous été complices de ce qui s'est passé : [...] nous voilà tous à peu près ruinés ; il faut tirer parti de son industrie.

Eugène était allé vous voir à Saint-Germain ; vous étiez sortie ce jour-là. J'ai appris avec plaisir que votre maison de Passy avait été épargnée. J'ai aperçu aujourd'hui ce pauvre Oudinot qui a eu, lui aussi, son heure de pouvoir. Quelle chute ! Je pense, Mademoiselle, que vous n'allez pas rester longtemps à Cherbourg. Tout le monde revient à Paris, du reste, il n'est pas possible de vivre ailleurs.

* La Commune et la répression de la Commune. Manet était parti de Paris rejoindre sa famille, en février, et venait d'y revenir, début juin.

Propos sur l'art

Manet n'était pas un peintre-théoricien, il n'a jamais écrit sur l'art – en dehors de la préface du livret de sa composition personnelle, au pavillon de l'Alma, en marge de l'Exposition universelle de 1867, qui est une défense tactique plus



Eva Gonzales (en haut) et Berthe Morisot (ci-dessus), deux lithographies de Manet.

« Un peintre peut tout dire avec des fruits et des fleurs, ou des nuages seulement. [...]. Je voudrais être comme le saint François de la nature morte. »

Manet, rapporté par Antonin Proust

Ci-dessus : *Œillets et clématites dans un vase de cristal,* Manet, vers 1882.

qu'un manifeste esthétique. De ce brillant causeur, il ne reste que quelques propos rapportés.

Préface de Manet à son catalogue d'Exposition, mai 1867

Depuis 1861, M. Manet expose ou tente d'exposer.

Cette année, il s'est décidé à montrer directement au public l'ensemble de ses travaux.

A ses débuts au Salon, M. Manet obtenait une mention, mais ensuite, il s'est vu trop souvent écarté par le jury, pour ne pas penser que, si les tentatives d'art sont un combat, au moins faut-il lutter à armes égales, c'est-à-dire pouvoir montrer aussi ce qu'on a fait.

Sans cela, le peintre serait trop facilement enfermé dans un art dont on ne sort plus. On le forcerait à empiler ses toiles ou à les rouler dans un grenier.

L'admission, l'encouragement, les récompenses officielles sont en effet, dit-on, un brevet de talent aux yeux d'une partie du public prévenu dès lors pour ou contre les œuvres reçues ou refusées. Mais, d'un autre côté, on affirme au peintre que c'est l'impression spontanée de ce même public qui motive le peu d'accueil que font les jurys à ces toiles.

Dans cette situation, on a conseillé à l'artiste d'attendre. Attendre quoi ? Qu'il n'y ait plus de jury ?

Il a mieux aimé trancher la question avec le public.

L'artiste ne dit pas aujourd'hui : « Venez voir des œuvres sans défauts » ; mais : « Venez voir des œuvres sincères. »

C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression.

M. Manet n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté, au contraire, parce qu'il y a un enseignement traditionnel de formes, de moyens, d'aspect, de peinture ; c'est que ceux qui ont été élevés dans de tels principes n'en admettent plus d'autres. Ils y puisent une hâtive intolérance. En dehors de leurs formules, rien ne peut valoir, et ils se font non seulement critiques, mais adversaires, et adversaires actifs.

Montrer est la question vitale, le *sine qua non* pour l'artiste, car il arrive après quelques contemplations qu'on se

familiarise avec ce qui surprenait, et, si l'on veut, choquait. Peu à peu, on le comprend et on l'admet.

Le temps lui-même agit sur les tableaux avec un insensible polissoir et en fond les rudesses primitives.

Montrer, c'est trouver des amis et des alliés pour la lutte.

M. Manet a toujours reconnu le talent là où il se trouve, et n'a pas prétendu ni renverser une ancienne peinture ni en créer une nouvelle. Il a cherché simplement à être lui-même et non un autre.

D'ailleurs, M. Manet a rencontré d'importantes sympathies, et il a pu s'apercevoir combien les jugements des hommes d'un vrai talent lui deviennent de jour en jour plus favorables.

Il ne s'agit donc plus, pour le peintre, que de se concilier le public dont on lui a fait un soi-disant ennemi.

L'écriture de la vie

Nous sommes dans une fichue voie. Qui est-ce qui a donc dit que le dessin est l'écriture de la forme ? La vérité est que l'art doit être l'écriture de la vie. Enfin, à l'école des Beaux-Arts on fait de la belle ouvrage, mais de la sale besogne.

Propos sans doute tenus à l'atelier Couture, et rapportés par Antonin Proust, 1897

Impressionnisme, spontanéisme

Au sujet de l'expression « impressionnisme » qui est venue non pas comme l'a écrit M. Benedite d'un tableau de Claude Monet exposé sous le titre d'*Impression*, mais a pris naissance dans nos discussions de 1858, il disait volontiers : « Un artiste doit être spontanéiste. Voilà le terme juste. Mais pour avoir la spontanéité, il faut être maître de son art. Les tâtonnements ne conduisent jamais à rien. Il faut traduire ce qu'on éprouve, mais le traduire instantanément pour ainsi dire. On parle de l'esprit de l'escalier. On n'a jamais parlé de l'escalier de l'esprit. Que de gens cependant cherchent à le monter qui n'arrivent jamais au bout, tant il est difficile d'en gravir les marches d'un coup. Invariablement, en effet, on s'aperçoit que ce que l'on a fait la veille n'est plus d'accord avec ce qu'on fait le lendemain. »

Contemporanéité

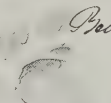
« Moi, me disait-il un jour, je m'inquiète fort peu de ce qui a pu être dit sur l'art. Mais si j'avais à donner une opinion, je la formulerais ainsi : tout ce qui a l'esprit d'humanité, l'esprit de contemporanéité est intéressant. Tout ce qui en est dépourvu est nul. »

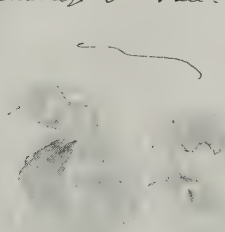
Propos rapportés par Antonin Proust

Pas de pensum !

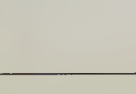
Il me disait des choses comme ceci. La concision en art est une nécessité et une élégance ; l'homme concis fait réfléchir, l'homme verbeux ennuie ; modifiez-vous toujours dans le sens de la concision. Dans une figure, cherchez la grande lumière et la grande ombre, le reste viendra naturellement : c'est souvent très peu de chose. Et puis, cultivez votre mémoire ; car la nature ne vous donnera jamais que des renseignements – c'est comme un garde-fou qui vous empêche de tomber dans la banalité. Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui vous amuse. Pas de pensum ! Ah, non, pas de pensum !

G. Jeanniot, *En souvenir de Manet*, 1907





Quand il était reclus à Bellevue, l'été 1880, près de la clinique hydrothérapique qui tentait de le soigner pour son ataxie locomotrice, Manet écrivait à ses amis de charmantes lettres ornées d'aquarelles. Ces trois missives mélancoliques sont adressées à Isabelle Lemonnier. Ci-dessus, deux drapeaux célèbrent l'amnistie des Communards, à l'occasion du 14 Juillet, avec ces mots : «Je ne vous écrirai plus, vous ne me répondez jamais.» A droite, sous le chat : «C'est un petit bonjour en passant, j'aimerais en recevoir tous les matins à l'heure du courrie.r» Ci-contre, un bouton de rose recouvert d'un : «Décidément, ou vous êtes bien occupée, ou vous êtes bien méchante. Cependant, on n'a pas le courage de vous en vouloir.»



Olympia : scandales et triomphes

*« Comme un homme qui tombe dans la neige, Manet a fait un trou dans l'opinion publique », écrit Champfleury à Baudelaire, à propos de l'*Olympia *au Salon de 1865.*

Manet : « La Naissance du petit ébéniste. » Caricature de Cham dans *Le Charivari* du 14 mai 1865. Légende : « M Manet a pris la chose trop à la lettre : que c'était comme un bouquet de fleurs ! Les lettres de faire-part sont au nom de la mère Michel et de son chat. »

Succès de scandale

La clameur que soulevaient l'*Olympia* et le *Jésus insulté*, s'ajoutant au bruit précédemment fait par le *Déjeuner sur l'herbe*, vint donner à Manet une notoriété telle qu'aucun peintre n'en avait encore possédée. La caricature sous toutes les formes, les journaux de toute opinion s'étant mis avec persistance à s'occuper de lui et de ses tableaux, il acquit bientôt un renom universel. Degas pouvait dire, sans exagérer, qu'il était aussi connu que Garibaldi. Lorsqu'il sortait dans la rue, les passants se retournaient pour le regarder. Quand il entrait dans un lieu public, son arrivée causait une rumeur, on se le désignait de l'un à l'autre comme une bête curieuse. Un débutant avait d'abord pu éprouver du contentement à se voir ainsi remarqué, mais l'attention publique, par la forme qu'elle avait décidément prise, avait bientôt détruit, chez celui qui en était l'objet, la satisfaction qu'elle avait pu d'abord procurer.

Théodore Duret,
Manet, 1906

Si la toile de l'*Olympia* ne fut pas lacérée et crevée, ce fut grâce aux précautions prises par l'administration. […] Un soir, sortant du Salon, nous entrâmes chez le glacier Imoda, à l'entrée de la rue Royale. Le garçon apporta les journaux. « Qui vous demande les journaux ? » fit Manet. Après un long silence, nous remontâmes vers son atelier ; […] j'ai rarement vu Manet plus attristé que ce jour-là.

Antonin Proust,
Edouard Manet, Souvenirs, 1897

On comprend que Manet ne veuille plus voir de journaux, à lire ce qui suit.

Petit florilège des insultes reçues par *Olympia* au Salon de 1865, par les critiques les plus reconnus du temps

Ces terribles toiles, défis jetés à la foule, railleries ou parodies, que sais-je ? [...] Qu'est-ce que cette odalisque au ventre jaune, ignoble modèle ramassé je ne sais où, et qui représente Olympia ? Olympia ? Quelle Olympia ? Une courtisane, sans doute. Ce n'est pas à M. Manet qu'on reprochera d'idéaliser les vierges folles, lui qui en fait des vierges sales.

Jules Claretie

Olympia ne s'explique d'aucun point de vue, même en la prenant pour ce qu'elle est, un chétif modèle, étendu sur un drap. Le ton des chairs est sale. [...] Les ombres s'indiquent par des raies de cirage plus ou moins large. Nous excuserions encore la laideur, mais vraie, étudiée, relevée par quelque splendide effet de couleur. [...] Ici, il n'y a rien, nous sommes fâchés de le dire, que la volonté d'attirer les regards à tout prix.

Théophile Gautier

Je dois dire que le côté grotesque de son expression tient à deux causes : d'abord à une ignorance presque enfantine des premiers éléments du dessin, ensuite à un parti pris de vulgarité inconcevable.

Ernest Chesneau

Cette brune rousse est d'une laideur accomplie. [...] Le blanc, le noir, le rouge, le vert font un vacarme affreux sur cette toile.

Deriège

La foule se presse comme à la Morgue devant l'*Olympia* faisandée de M. Manet. L'art descendu si bas ne mérite pas qu'on le blâme.

Paul de Saint-Victor

Deux ans plus tard, Olympia *trouve en Emile Zola un défenseur étincelant, fortement marqué par ses conversations d'atelier avec Manet.*

En 1865, Edouard Manet est encore reçu au Salon ; il expose un *Christ insulté* et son chef-d'œuvre, son *Olympia*. J'ai dit chef-d'œuvre, et je ne retire pas le mot. Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre, et que jamais il ne la refera. Elle est l'expression complète de son tempérament. [...] Elle restera comme l'œuvre caractéristique de son talent, comme la marque la plus haute de sa puissance, comme la mesure de sa force. [...] Nous avons ici, comme disent les amuseurs publics, une gravure d'Epinal. Olympia, couchée sur des linges blancs, fait une grande tache pâle sur le fond noir ; dans ce fond noir se trouve la tête de la négresse qui apporte un bouquet, et ce fameux chat qui a tant égayé le public. Au premier regard, on ne distingue ainsi que deux teintes dans le tableau, deux teintes violentes, s'enlevant l'une sur l'autre. D'ailleurs, les détails ont disparu. Regardez la tête de la jeune fille : les lèvres sont deux minces lignes roses, les yeux se réduisent à quelques traits noirs. Voyez maintenant le bouquet, et de près, je vous prie : des plaques jaunes, des plaques bleues, des plaques vertes. Tout se simplifie, et si vous voulez reconstruire la réalité, il faut que vous vous reculiez de quelques pas. Alors il arrive une étrange histoire : chaque objet se met à son plan, la tête d'Olympia se détache du fond avec un relief saisissant, le bouquet devient une merveille d'éclat et de fraîcheur. La justesse de l'œil et la simplicité de la main ont fait ce miracle ; le peintre a procédé comme la nature procède elle-même, par masses claires, par larges pans de lumière, et son œuvre a l'aspect un peu rude et austère de la nature. Il y a d'ailleurs des

partis pris ; l'art ne vit que de fanatisme. Et ces partis pris sont justement cette sécheresse élégante, cette violence des transitions que j'ai signalées. C'est l'accent personnel, la saveur particulière de l'œuvre. Rien n'est d'une finesse plus exquise que les tons pâles des linges de blancs différents sur lesquels Olympia est couchée. Il y a, dans la juxtaposition de ces blancs, une immense difficulté vaincue. Le corps lui-même de l'enfant à des pâleurs charmantes ; c'est une fille de seize ans, sans doute un modèle qu'Edouard Manet a tranquillement copié tel qu'il était. Et tout le monde a crié : on a trouvé ce corps nu indécent, et cela devait être, puisque c'est là de la chair, une fille que l'artiste a jetée sur la toile dans sa nudité jeune et déjà fanée. Ah ! nous n'avons plus les beaux corps de femme, puissants et forts, que copiaient les peintres du XVe siècle, et lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Edouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité ; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle. Le public, comme toujours, s'est bien gardé de comprendre ce que voulait le peintre, et il y a des gens qui ont cherché un sens philosophique dans le tableau ; d'autres, plus égrillards, n'auraient pas été fâchés d'y découvrir une intention obscène. Et dites leur donc tout haut, cher maître, que vous n'êtes point ce qu'ils pensent, et qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue ; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet ; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre, et de grand peintre, je veux dire à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.

Emile Zola,
Une nouvelle manière en peinture,
1867

Monet fait entrer Olympia au musée

Après la mort de Manet, Monet sacrifiera près d'une année de sa vie de peintre, en 1890, à lutter pour faire acheter Olympia

par un groupe d'artistes et d'amateurs, et l'offrir à l'Etat avec cette lettre.

Monsieur le Ministre,

Au nom d'un groupe de souscripteurs, j'ai l'honneur d'offrir à l'Etat l'*Olympia* d'Edouard Manet.

Nous sommes certains d'être ici les représentants et les interprètes d'un grand nombre d'artistes, d'écrivains et d'amateurs, qui ont reconnu depuis longtemps déjà quelle place considérable doit tenir dans l'histoire du siècle le peintre prématurément enlevé à son art et à son pays.

[...] De l'aveu de la grande majorité de ceux qui s'intéressent à la peinture française, le rôle d'Edouard Manet a été utile et décisif. Non seulement il a joué un grand rôle individuel, mais il a été, de plus, le représentant d'une grande et féconde évolution.

Il nous a donc paru impossible qu'une telle œuvre n'eût pas sa place dans nos collections nationales, que le maître n'eût pas ses entrées là où sont déjà les disciples. Nous avons, de plus, considéré avec inquiétude le mouvement incessant du marché artistique, la concurrence (d'achat) qui nous est faite par l'Amérique, le départ, facile à prévoir, pour un autre continent, de tant d'œuvres d'art qui sont la joie et la gloire de la France. Nous avons voulu retenir une des toiles les plus caractéristiques d'Edouard Manet, celle où il apparaît en pleine lutte victorieuse, maître de sa vision et de son métier.

C'est l'*Olympia* que nous remettons entre vos mains, Monsieur le Ministre. Notre désir est de la voir prendre place au Louvre, à sa date, parmi les productions de l'école française. Si les règlements s'opposent à cette entrée immédiate, [...] nous estimons que le musée du Luxembourg est tout indiqué pour recevoir l'*Olympia* et la garder jusqu'à l'échéance prochaine.

Monet à Fallières,
ministre de l'Instruction publique,
7 février 1890

De l'horreur sacrée au paquet cadeau

La nue et froide *Olympia*, monstre d'amour banal que complimente une négresse.

Olympia choque, dégage une horreur sacrée, s'impose et triomphe. Elle est scandale, idole ; puissance et présence publique d'un misérable arcane de la Société. Sa tête est vide : un fil de velours noir l'isole de l'essentiel de son être. La pureté d'un trait parfait enferme l'Impure par excellence, celle de qui la fonction exige l'ignorance paisible et candide de toute pudeur. Vestale bestiale vouée au nu absolu, elle donne à rêver à tout ce qui se cache et se conserve de barbarie primitive et d'animalité rituelle dans les coutumes et les travaux de la prostitution des grandes villes.

Paul Valéry,
Triomphe de Manet, 1932

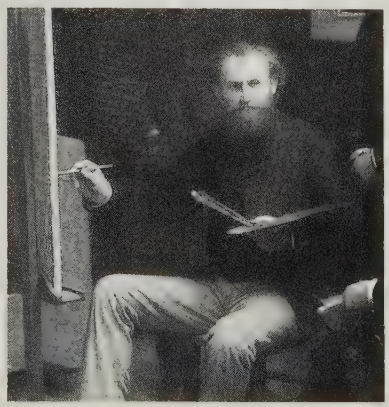
Dernier obstacle à la nudité totale, compte non tenu du bijou au poignet et des mules déjà prêtes à quitter les pieds : le ruban de cou – presque ficelle – dont le nœud, aussi pimpant que celui qui scelle un paquet renfermant un cadeau, forme au-dessus de la fastueuse offrande des deux seins une double boucle apparemment facile à défaire rien qu'en tirant au bout.

Plutôt qu'un ornement, cette babiole, qui peut-être n'était pour Manet qu'un noir au dessin capricieux tranchant sur la blancheur du nu, est pour nous le détail sans nécessité qui accroche et fait qu'*Olympia* existe.

Michel Leiris,
Le Ruban au cou d'Olympia, 1981

Visites à l'atelier

Manet travailla dans de nombreux ateliers – sept –, le plus important étant celui de la rue Guyot, derrière le parc Monceau. C'est là que vinrent Baudelaire et Zola. Puis il s'installa successivement dans divers ateliers du nouveau quartier de l'Europe, près de la gare Saint-Lazare : rue de Saint-Pétersbourg (aux numéros 51 et 4), de 1870 à 1878, enfin rue d'Amsterdam (n° 70 puis 77), de 1878 à sa mort en 1883. C'est là que chaque jour en fin de journée, Mallarmé venait lui rendre visite.



Zola pose dans l'atelier, 1868

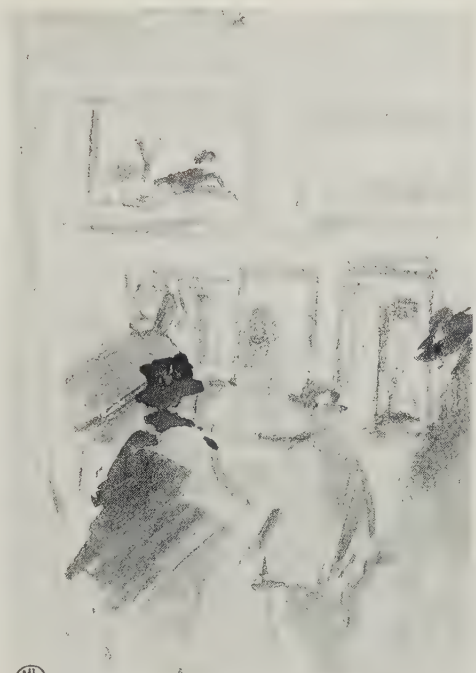
Je me rappelle les longues heures de pose. Dans l'engourdissement qui s'empare des membres immobiles, dans la fatigue du regard ouvert sur la pleine clarté, les mêmes pensées flottaient autour de moi, avec un bruit doux et profond. Les sottises qui courent dans les rues, les mensonges des uns et les platitudes des autres, tout ce bruit humain qui coule inutile comme une eau sale, était loin, bien loin. [...] Par moments, au milieu du demi-sommeil de la pose, je regardais l'artiste, debout devant sa toile, le visage tendu, l'œil clair, tout à son œuvre. Il m'avait oublié, il ne savait pas que j'étais là, il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque, avec une attention, une conscience artistique que je n'ai jamais vu ailleurs. [...] Autour de moi, sur les murs de l'atelier, étaient pendues ces toiles puissantes et caractéristiques que le public n'a pas voulu comprendre.

Emile Zola
«Mon salon», 23 mai 1868

Manet dans son atelier

Visité l'atelier de Manet. Dès l'entrée, l'artiste accourt à nous, affable et souriant, nous tendant amicalement sa main grande ouverte. Nous pénétrons dans le *hall*. Une vaste pièce boisée, lambrissée en vieux chêne noirci, avec plafond de poutrelles alternant avec des caissons de couleur sombre. Une lumière pure et douce, toujours égale, pénètre par les verrières qui donnent sur la place de l'Europe. Le chemin de fer passe tout près, agitant ses panaches de fumée blanche qui tourbillonne en l'air. Le sol, constamment agité, tressaille sous les pieds et frémit comme le tillac d'un navire en marche. Au loin, la vue s'étend sur la rue de Rome,

avec ses jolis rez-de-chaussée à jardin et ses maisons majestueuses. […] Aux murs, quelques-unes des œuvres du peintre. D'abord le fameux *Déjeuner sur l'herbe*, refusé par le jury, qui sottement n'a pas compris qu'il y avait là non pas une femme nue, mais une femme déshabillée, ce qui est bien différent. Puis les tableaux exposés à diverses époques : la *Leçon de musique*, le *Balcon*, la belle *Olympia*, avec sa négresse et son étrange chat noir, qui est assurément proche parent du célèbre Mürr d'Hoffmann. Puis une *Marine*, l'ébauche de deux femmes assises en plein champ, en vue d'un village, un portrait de femme et un exquis *Polichinelle*, crânement campé. […]



Dessin de Manet montrant sans doute des visiteurs dans son atelier en 1876.

Mais arrivons à l'inédit. Voici quelque chose de tout à fait remarquable sur ce chevalet posé au pied de l'escalier de chêne qui conduit à la tribune, d'où l'on jugeait jadis les coups, quand cet atelier magnifique était une salle d'armes. […]

Cette toile, qui est destinée à Faure, représente le couloir de l'Opéra une nuit de bal masqué. Voilà bien le tableau exact. Entre les colonnes épaisses, le mur des loges où les gommeux sont collés en espaliers, et les entrées du foyer séparées par les légendaires tablettes de velours rouge, un flot d'habits noirs tâché çà et là d'une pierrette et d'une débardeuse, ondule sans avancer. […]

Les groupes se forment dans les attitudes les plus diverses. Gavroche effronté, fleur du ruisseau poussée entre deux pavés et pourtant belle comme les plus pures statues antiques – mystère inexpliqué et inexplicable – une fille décolletée jusqu'au sixième commandement de Dieu, pantalonnée d'un morceau de velours rouge grand comme la main, avec beaucoup de boutons, il est vrai et coiffée crânement d'un bonnet de police fiché à quarante-cinq degrés sur sa tignasse poudrée, tient tête à un groupe de railleurs à cravate blanche. Ils sont là en tas, l'œil allumé par les truffes et le Corton du dîner, la lèvre humide, l'œil sensuel, avec des chaînes d'or épaisses au gilet et des bagues aux doigts. Le chapeau est incliné en arrière d'un air

vainqueur ; ils sont riches, cela se voit. [...]

Peut-être n'y a-t-il pas tout cela dans ce tableau, peut-être aussi y a-t-il autre chose encore ! En tout cas, c'est une œuvre de haut mérite, vécue, pensée et admirablement rendue. Nous verrons au prochain salon si le public est de mon avis.

Fervacques,
in *Le Figaro*, 27 décembre 1873

Les ateliers de la rue de Saint-Pétersbourg, 1875-1883

Je devais avoir treize ou quatorze ans, quand on me conduisit dans l'atelier de Manet, son premier atelier de la rue Saint-Pétersbourg, et qui donnait sur le pont de l'Europe, en plein midi. C'était un salon à boiseries brunes et dorées, un rez-de-chaussée de dentiste. Sur le mur, une toile représentait M. et Mme Astruc,

Ce portrait d'Eva Gonzales fut probablement peint dans l'atelier de Manet, dont elle était à la fois le modèle et l'élève.

jouant de la mandoline. Nous étions conviés à voir un portrait de Desboutin. [...]

Fût-ce cette fois, ou plus tard, que je vis sur le chevalet *Le Linge*, tout frais alors, et si éblouissant de clarté, d'un bleu si vif et si gai, qu'on avait envie de chanter ? [...]

Comment Manet pouvait-il travailler dans ce salon qu'envahissait le soleil ? Est-ce là que furent achevés *Le Linge, Le Chemin de fer, Argenteuil ?* « L'école du plein air », se tenait souvent à l'intérieur. [...]

Le deuxième atelier de la rue Saint-Pétersbourg fut le siège de grandes réunions politiques. Il recevait le jour du nord, il était banal et froid, au fond d'une cour qu'habitaient de nombreux artistes ; à côté, c'était celui d'Henry Duprey, le joyeux peintre militaire, qui sonnait de la trompe, jouait du tambour et amusait tout le monde avec son esprit de sous-officier tapageur et sentimental. Devant la porte de Manet, quelques pots de fleurs et des bacs verts avec des lauriers, comme à la terrasse des restaurants de ce temps-là. Une grande promiscuité régnait entre voisins, mais après la séance, tout le monde avait rendez-vous chez Manet.

Je le revois s'appuyant sur une canne plombée, se tenant difficilement en équilibre sur ses semelles de caoutchouc. Il était vain de son joli pied, chaussé de « bottines anglaises » ; il était souvent vêtu d'une Norfolk jacket à plis et à ceinture, comme un sportsman anglais. Il détestait le genre rapin. Dans un coin, à droite de l'entrée, affalés sur le divan rouge, Albert Wolff, Aurélien Scholl, des boulevardiers et des demi-mondaines l'entouraient. [...]

L'atelier du 77 rue de Saint-Pétersbourg n'était guère celui où l'on se figure un maître dont le nom remplit

Autour de Manet, posant pour le célèbre *Atelier aux Batignolles* de Fantin-Latour, de gauche à droite, on peut voir le peintre allemand Schölderer, puis Renoir, Zola, le musicien Edmond Maitre, le grand Bazille et enfin Monet.

la fin du XIXe siècle et le commencement du XXe. Hangar à vieilles toiles oubliées alors, roulées pour la plupart, il ressemblait à ceux où mes camarades faisaient semblant de travailler, mais recevaient des femmes. Quelques rares meubles de hasard, un buffet de restaurant, où appuya ses mains la fille au corsage bleu du *Bar aux Folies-Bergère;* quelques vases à fleurs, des «litres», des fioles à liqueurs, quelques bouteilles de champagne sur une table où s'assirent les deux amoureux de *Chez le père Lathuille;* le miroir à pied de *Nana*, un tub de zinc. Sur des chevalets, quelques pastels, dont George Moore et Méry Laurent, l'amie de Henry Duprey et de Mallarmé, visiteuse quotidienne de Manet, à l'heure où l'on vient bavarder et rire. Sur les chaises, un corsage de soie, un chapeau, qu'après le départ du modèle Manet copie avec effort et application pour le «faire tenir sur la tête ».

– Un chapeau haut de forme, c'est ce qu'il y a de plus difficile à dessiner, disait Manet. [...]

Et son gentil geste du bras, comme fauchant l'air, et la main droite faisant claquer ses doigts, donnait plus d'autorité à une voix affaiblie de malade. Il y avait peu de gêne, peu de respect, trop peu, autour de cet ami qu'on aimait, mais qu'on ne pouvait décidément pas prendre au sérieux, sans doute à cause de sa gentillesse.

Jacques Emile Blanche
in *Propos de peintre, de David à Degas,* 1927

Manet et les écrivains ou le triomphe de Manet

Si les critiques d'art officiels ou les journalistes ont toujours été pour le moins sévères à l'égard du peintre, il eut la chance d'attirer, au cours de sa vie et depuis, des écrivains remarquables : Charles Baudelaire, Emile Zola, Stéphane Mallarmé, puis Paul Valéry, André Malraux et Georges Bataille.

Ex-libris de Manet, imaginé par Poulet-Malassis, qui signifie en latin, avec jeu de mot sur le nom de l'artiste : « Il est et restera. »

MANET ET MANEBIT

Baudelaire, le premier défenseur

Baudelaire n'écrivait plus de « salons » quand Manet se mit à exposer. Mais il le soutint par tous les moyens, comme en témoignent ces quelques extraits de lettres.

Je veux vous remercier pour le plaisir que vous m'avez fait en prenant la défense de mon ami Edouard Manet, et en lui rendant *un peu* justice. Seulement, il y a quelques petites choses à rectifier dans les opinions que vous avez émises.

M. Manet que l'on croit fou et enragé est simplement un homme très loyal, très simple, faisant tout ce qu'il peut pour être raisonnable, mais malheureusement marqué de romantisme depuis sa naissance.

Le mot *pastiche* n'est pas juste.
M. Manet n'a jamais vu de *Goya*,
M. Manet n'a jamais vu de *Greco*.
M. Manet n'a jamais vu la galerie Pourtalès. Cela vous paraît incroyable, mais cela est vrai.

Moi-même j'ai admiré avec stupéfaction ces mystérieuses coïncidences.

M. Manet, à l'époque où nous jouissions de ce merveilleux musée espagnol que la stupide république française, dans son respect abusif de la propriété, a rendu aux princes d'Orléans, M. Manet était un enfant et servait à bord d'un navire.

On lui a tant parlé de ses *pastiches* de Goya que maintenant il cherche à voir des Goya. Il est vrai qu'il a vu des Vélasquez, je ne sais où. […]

Ne vous fâchez pas, mais conservez pour moi dans un coin de votre cerveau un bon souvenir. Toutes les fois que vous chercherez à rendre service à Manet, je vous remercierai.

Baudelaire à Théophile Thoré,
Bruxelles, *Taverne du Globe*,
environ 20 juin 1864

Manet a un fort talent, un talent qui résistera. Mais il a un caractère faible. Il me paraît désolé et étourdi du choc. Ce qui me frappe aussi, c'est la joie de tous les imbéciles qui le croient perdu.

Baudelaire à Champfleury, 25 mai 1865

Des facultés brillantes

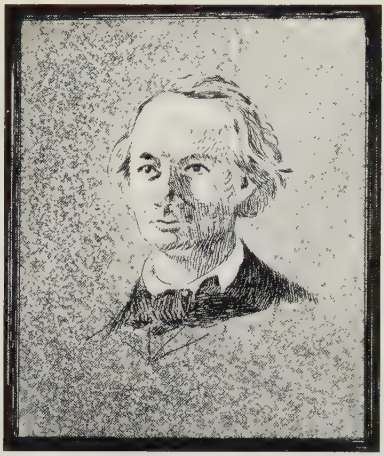
Quand vous verrez Manet, dites-lui ce que je vous dis, que la petite ou la grande fournaise, que la raillerie, que l'insulte, que l'injustice sont des choses excellentes, et qu'il serait ingrat, s'il ne remerciait l'injustice. Je sais bien qu'il aura quelque peine à comprendre ma théorie ; les peintres veulent toujours des succès immédiats ; mais, vraiment, Manet a des facultés si brillantes et si légères qu'il serait malheureux qu'il se décourageât. Jamais il ne comblera absolument les lacunes de son tempérament. Mais il a *un tempérament*, c'est l'important ; et il n'a pas l'air de se douter que, plus l'injustice augmente, plus la situation s'améliore – à condition qu'il ne perde pas la tête (vous saurez dire tout cela gaiement, et sans le blesser).

Baudelaire à Mme Paul Meurice, 24 mai 1865

Valéry, Manet et Baudelaire

Paul Valéry, s'il ne rencontra jamais Manet, en entendit beaucoup parler autour de lui : il avait en effet épousé la nièce de Berthe Morisot-Manet, et habitait dans l'hôtel familial, au milieu d'œuvres de sa tante par alliance, et du beau-frère de celle-ci. Grand admirateur du peintre et de Baudelaire, il sentit admirablement les affinités entre ces deux hommes.

Manet, encore séduit par le pittoresque étranger, sacrifiant encore au toréador,



Baudelaire, gravure de Manet.

à la guitare et à la mantille, mais déjà à demi conquis par les objets les plus prochains, et les modèles de la rue, représentait assez exactement à Baudelaire le problème de Baudelaire même : c'est-à-dire, l'état critique d'un artiste en proie à plusieurs tentations rivales, et d'ailleurs capable de plusieurs manières admirables d'être soi.

Il suffit de feuilleter le mince recueil des *Fleurs du Mal*, d'observer la diversité significative, et comme concentrée, des sujets de ces poèmes, d'en rapprocher la diversité des motifs qui se relève dans le catalogue des œuvres de Manet, pour conclure assez aisément à une affinité réelle des inquiétudes du poète et du peintre.

Un homme qui écrit *Bénédiction*, les *Tableaux parisiens*, les *Bijoux*, et le *Vin des chiffonniers*, et un homme qui peint tour à tour le *Christ aux Anges* et l'*Olympia*, *Lola* et le *Buveur d'Absinthe*, ne sont pas sans quelque profonde correspondance.

Quelques remarques permettent de fortifier cette relation. L'un et l'autre, issus du même milieu de vieille bourgeoisie parisienne, ils montrent tous les deux la même alliance très rare d'élégance raffinée dans les goûts et d'une singulière volonté de vigueur dans l'exécution.

Davantage : ils repoussent à l'égal des effets qui ne se déduisent pas de la conscience nette et de la possession des moyens de leurs métiers ; c'est en ceci que réside et consiste la *pureté* en matière de peinture comme de poésie. Ils n'entendent pas spéculer sur le « sentiment », ni introduire des « idées » sans avoir savamment et subtilement organisé la « sensation ». Ils poursuivent, en somme, et rejoignent l'objet suprême de l'art, le *charme*, terme que je prends ici dans toute sa force.

Paul Valéry,
Triomphe de Manet, 1931

Zola

*Emile Zola fut évidemment le plus talentueux et le plus grand soutien journalistique de toute la carrière de Manet, en 1866 et 1867, on l'a vu à propos de l'*Olympia. *Mais dans les années 1870, la direction « impressionniste » prise par le peintre le déçut. Et il est heureux que Manet n'ait pas lu* L'Œuvre *parue en 1886, où le peintre raté était un mélange de Manet et de Cézanne.*

Une brutalité douce

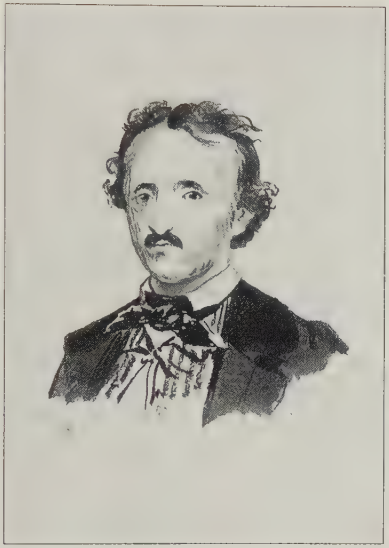
L'impression première que produit une toile d'Edouard Manet est un peu dure et âpre. On n'est pas habitué à voir des traductions aussi simples et aussi sincères de la nature. Puis, je l'ai dit, il y a quelques raideurs élégantes qui surprennent. L'œil n'aperçoit d'abord que des teintes plaquées largement. Bientôt les objets se dessinent et se mettent à leur place ; au bout de quelques secondes, l'ensemble apparaît, vigoureux et solide, et l'on goûte un véritable charme à contempler cette peinture claire et grave, qui rend la nature avec une brutalité douce, si je puis m'exprimer ainsi. En s'approchant du tableau, on voit que le métier est plutôt délicat que brusque ; l'artiste n'emploie que la brosse et s'en sert très prudemment, il n'y a pas des entassements de couleurs, mais une couche unie. Cet audacieux dont on s'est moqué a des procédés fort sages, et si ses œuvres ont un aspect particulier, elles ne le doivent qu'à la façon toute personnelle dont le peintre voit et traduit les objets.

En somme, si on m'interrogeait et si on me demandait quelle langue nouvelle parle Edouard Manet, je répondrais : Il parle une langue faite de simplicité et de justesse. La note nouvelle qu'il apporte est cette note blonde emplissant la toile de lumière. La traduction qu'il nous donne est une traduction juste et simplifiée, procédant par grands ensembles, n'indiquant que les masses.

Emile Zola,
1er janvier 1867

Il lui arrive de s'égarer

Sa main n'égale pas son œil. Il n'a pas su se constituer une technique ; il est resté l'écolier enthousiaste qui voit toujours distinctement ce qui se passe dans la nature, mais qui n'est pas assuré de pouvoir rendre ses impressions de façon complète et définitive. [...] Lorsque [Manet] se met en route, on ne sait jamais comment il arrivera au terme ni même s'il y arrivera seulement. Il agit au jugé. Lorsqu'il réussit un tableau, celui-ci



A gauche, le portrait d'Edgar Poe, par Manet. Ci-dessus, affiche pour «Le Corbeau», poème d'Edgar Poe traduit par Mallarmé.

est hors ligne : absolument vrai et d'une habileté peu ordinaire ; mais il lui arrive de s'égarer, et alors ses toiles sont imparfaites et inégales. Bref, depuis quinze ans, on n'a pas vu de peintre plus subjectif. Si le côté technique égalait chez lui la justesse des perceptions, il serait le grand peintre de la seconde moitié du XIXe siècle.

Zola in *Le Messager de l'Europe,*
Saint-Pétersbourg, juin 1879
(partiellement traduit dans le *Figaro*)

«L'œil, une main», Mallarmé

Qu'un destin tragique, omise la Mort filoutant, complice de tous, à l'homme la gloire, dur hostile marquât quelqu'un enjouement et grâce, me trouble – pas la huée contre qui a, dorénavant, rajeuni la grande tradition picturale selon son instinct, ni la gratitude posthume : mais, parmi le déboire, une ingénuité virile de chèvre-pied au pardessus mastic, barbe et blond cheveux rare, grisonnant avec esprit. Bref, railleur à Tortoni, élégant ; en l'atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint – un don précoce à jadis inquiéter ici résumé avec la trouvaille et l'acquit subit : enseignement au témoin quotidien inoubliieux, moi, qu'on se joue tout entier, de nouveau, chaque fois, n'étant autre que tous sans rester différent, à volonté. Souvenir, il disait, alors, si bien : «L'œil, une main…» que je resonge.

Cet œil – Manet – d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait, gardait naguère l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux griffes d'un rire du regard, à narguer, dans la pose, ensuite, les fatigues de vingtième séance. Sa main – la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner,

vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français.

Stéphane Mallarmé,
« Manet »,
in *Divagations,* 1896

Zola et Mallarmé sur Manet, vus par Valéry

Emile Zola, avec une ferveur qui allait, selon sa manière, aisément à la violence, soutint donc un artiste bien différent de lui, de qui la vigueur, l'art d'apparence parfois brutale, l'audace dans la vision, émanaient cependant d'une nature toute éprise d'élégance, et toute pénétrée de l'esprit de liberté légère qui se respirait encore à Paris. En fait de doctrines et de théories, Manet, sceptique et Parisien fort délié, ne croyait qu'à la belle peinture.

La sienne lui soumettait identiquement des âmes incomparables. Qu'aux extrêmes des Lettres, Zola et Mallarmé aient été pris, et se fussent tant enamourés de son art, ce put être pour lui un grand sujet d'orgueil.

L'un croyait en toute naïveté aux choses mêmes : rien de trop solide, de trop pesant et puissant pour lui ; et, en littérature, rien de trop exprimé. [...]

L'autre, Stéphane Mallarmé, tout opposé à celui-ci : son essence était de choisir. [...] Profondément inquiet de perfection, [...] il pensait que le monde était fait pour aboutir à un beau livre, et qu'une poésie absolue était son accomplissement.

Paul Valéry,
Triomphe de Manet, 1932

Le noir absolu

Je n'ai pas l'intention ni la pertinence de rechercher la substance de l'art de Manet, le secret de son influence, ni de définir ce qu'il renforce, ce qu'il sacrifie dans l'exécution (problème capital). [...]

Je vais essayer toutefois de fixer une de mes impressions.

Je ne mets rien, dans l'œuvre de Manet, au-dessus d'un certain portrait de Berthe Morisot, daté de 1872.

Sur le fond neutre et clair d'un rideau gris, cette figure est peinte : un peu plus petite que nature.

Avant toute chose, le *Noir*, le noir absolu, le noir d'un chapeau de deuil et des brides de ce petit chapeau mêlées de mèches de cheveux châtains à reflets roses, le noir qui n'appartient qu'à Manet, m'a saisi.

Il s'y rattache un enrubannement large et noir, qui déborde l'oreille gauche, entoure et engonce le cou ; et le noir mantelet qui couvre les épaules laisse paraître un peu de claire chair, dans l'échancrure d'un col de linge blanc.

Ces places éclatantes de noir intense encadrent et proposent un visage aux trop grands yeux noirs, d'expression distraite et comme lointaine. La peinture en est fluide, et venue facile, et obéissante à la souplesse de la brosse ; et les ombres de ce visage sont si transparentes, les lumières si délicates que je songe à la substance tendre et précieuse de cette tête de jeune femme par Vermeer, qui est au Musée de La Haye.

Mais ici, l'exécution semble plus prompte, plus libre, plus immédiate. Le moderne va vite, et veut agir avant la mort de l'impression.

La toute-puissance de ces noirs, la froideur simple du fond, les clartés pâles ou rosées de la chair, la bizarre silhouette du chapeau qui fut « à la dernière mode » et « jeune » ; le désordre

des mèches, des brides, du ruban qui encombrent les abords du visage ; ce visage aux grands yeux, dont la fixité vague est d'une distraction profonde, et offre, en quelque sorte, *une présence d'absence,* – tout ceci se concerte et m'impose une sensation singulière… de *Poésie* – mot qu'il faut aussitôt que je m'explique.

Mainte toile admirable ne se rapporte nécessairement à la poésie. Bien des maîtres firent des chefs-d'œuvre sans résonance.

Même, il arrive que le poète naisse tard dans un homme qui jusque-là n'était qu'un grand peintre. Tel Rembrandt, qui, de la perfection atteinte dès ses premiers ouvrages, s'élève enfin au degré sublime, au point où l'art même s'oublie, se rend imperceptible, car son objet suprême étant saisi comme sans intermédiaire, ce ravissement absorbe, dérobe ou consume le sentiment de la merveille et des moyens. Ainsi se produit-il parfois que l'enchantement d'une musique fasse oublier l'existence même des sons.

Je puis dire à présent que le portrait dont je parle est *poème.* Par l'harmonie étrange des couleurs, par la dissonance de leurs forces ; par l'opposition du détail futile et éphémère d'une coiffure de jadis avec je ne sais quoi d'assez tragique dans l'expression de la figure, Manet fait résonner son œuvre, compose du mystère à la fermeté de son art. Il combine à la ressemblance physique du modèle, l'accord unique qui convient à une personne singulière, et fixe fortement le charme distinct et abstrait de *Berthe Morisot.*

Illustration de Manet pour «Le Corbeau».

Paul Valéry,
Triomphe de Manet,
1932

Au contraire des historiens d'art germaniques ou anglo-saxons à la même époque (Sandblad, 1954 ; Hofmann, 1959 ; Hanson, 1962), en France, écrivains et critiques virent surtout Manet, dans les années 1840 à 1860, comme le « premier moderne », le précurseur de la peinture pure pour qui le sujet ne comptait pas, « affranchi du réel ». Telles furent les analyses d'André Malraux (1947) et de Georges Bataille (1955).

La picturalisation du monde

On a dit que Manet ne savait pas peindre un centimètre de peau, et que l'*Olympia* était dessinée en fil de fer ; on oubliait seulement qu'avant de vouloir « dessiner » *Olympia* ou de peindre de la chair, il voulait peindre des tableaux. [...]

Le tableau, dont le fond avait été un trou, devient une surface, et cette surface devient non seulement sa propre fin, mais sa seule fin. Les esquisses les plus impérieuses de Delacroix étaient encore des dramatisations ; ce que Manet entreprend dans certaines toiles, c'est une picturalisation du monde. Car s'il était arrivé déjà que la touche prît cette autonomie qu'elle allait désormais revendiquer, ç'avait toujours été au service d'une passion dont la peinture n'était que le moyen. [...] La fin dont l'acuité de la vision n'est qu'un moyen, c'est la transformation des choses en un univers plastique autonome, cohérent et particulier. [...]

Ce que Manet apporte, non de supérieur, mais d'irréductiblement différent, c'est le vert du *Balcon*, la tache rose du peignoir d'*Olympia*, la tache framboise derrière le corsage noir du *Bar des Folies-Bergère* [...] C'était la tradition ramenée au plaisir de peindre.

André Malraux,
Psychologie de l'art –
Le Musée imaginaire, 1947

L'indifférence suprême

L'élégance sobre, l'élégance dépouillée de Manet atteignit vite la rectitude, non seulement dans l'indifférence, mais dans la sûreté *active* avec laquelle elle sut exprimer l'indifférence. L'indifférence de Manet est l'*indifférence suprême*, celle qui sans effort est cinglante, celle qui, scandalisant, ne daignait pas savoir qu'elle portait le scandale en elle. [...]

J'ai dit du principe actif de cette élégance qu'il se trouvait dans l'indifférence, ce qui semble contradictoire. [...] Car souvent l'indifférence est une force ; car une force, autrement freinée, se libère en elle. Ici le plaisir de peindre de Manet, qu'il porta au niveau de la passion, se mêlait à cette indifférence divine qui l'opposait au monde mythologique où Raphaël et le Titien s'étaient complus. Ici l'affirmation d'une puissance sobre s'accorde à la sobre jouissance de détruire. Manet atteignit le silence de la liberté que la virtuosité lui donnait : c'était en même temps celui de la destruction rigoureuse. L'*Olympia* fut le comble de l'élégance en ce que le jeu des couleurs rares y eut la même intensité que la négation d'un monde convenu. Les conventions étaient privées de sens, puisque le *sujet* dont le sens était annulé n'était plus que le prétexte du jeu et du violent désir de le jouer. [...]

Nous pouvons trouver en d'autres qu'en Manet le passage de la peinture, d'un langage qui raconte, c'est-à-dire d'un « spectacle réel ou imaginaire », à ce qu'elle est nue : « taches, couleurs, mouvement ». [...] Nous ne pouvons pas ne pas voir une lueur paraître dans la peinture de Chardin ou de Delacroix, de Courbet ou de Turner. Peut-être un peu partout dans la peinture...

Mais c'est expressément à Manet que nous devons attribuer d'abord la naissance de cette peinture sans autre signification que l'art de peindre qu'est la « peinture moderne ».

Georges Bataille,
Naissance de la peinture moderne

Champfleury demanda à Manet une affiche pour son ouvrage sur *Les Chats* (1869).

J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR, 43, RUE St-ANDRÉ-DES-ARTS, PARIS

CHAMPFLEURY

LES CHATS

HISTOIRE – MŒURS – ANECDOTES

ILLUSTRÉ PAR

E. Delacroix
Breughel
Viollet-le-Duc

ILLUSTRÉ PAR

Ed. Manet
Ok'Sai.
Mind. Ribot

UN VOLUME ORNÉ DE NOMBREUSES GRAVURES

PRIX : 5 FRANCS

Paris. — Typ. Gustave, rue des Jardins, 1.

Quelques propos de peintres

Manet est un peintre aimé des peintres. De ses contemporains Fantin-Latour et Degas d'abord; puis, par vagues successives, tous les jeunes artistes qui ont vu en lui un modèle de liberté et de modernité : de Monet et Cézanne à Matisse et Picasso. Ce dernier réinterprétera le Déjeuner sur l'herbe *en 1959-62 dans une série de tableaux où il se montre à la fois iconoclaste et admiratif comme en son temps Manet l'avait été pour Raphaël et le Titien.*

PORTRAIT DU TINTORET.

J'autorise M. Manet à reproduire ma binette, à condition qu'il ne la montrera à personne.

TINTORET.

Cézanne

Ce qui fait que Manet est un véritable précurseur, c'est qu'il apportait une formule simple à une époque où l'art officiel n'était que boursouflure et convention.

Degas

Courbet disait que n'ayant jamais vu d'anges, [Manet] ne pouvait savoir s'ils avaient un derrière et au surplus qu'étant donné leur taille, ce n'était pas les ailes que leur avait mises Manet qui pouvaient les porter. Mais je me f… de tout ça; il y a dans ce *Christ aux anges* un dessin! Et cette transparence de pâte. Ah! le cochon!

MOI – Ingres ne travaillait jamais dehors, mais Manet ne se mit-il pas à faire du plein air?

DEGAS *(agacé)* – Ne prononcez plus ce mot de «plein air» devant moi. Pauvre Manet! Avoir peint le *Maximilien*, le *Christ aux Anges*, et tout ce qu'il a fait jusqu'en 1875, et puis lâcher son magnifique «jus de pruneau» pour faire *Le Linge!…*

Pissarro

Manet est plus fort que nous, il a fait de la lumière avec du noir.

Cités par Vollard, 1924

Signac

Quel peintre! Il a tout, la cervelle intelligente, l'œil impeccable, et quelle patte!

in *Journal,* publié dans *La Gazette des Beaux-Arts,* 1949

Gauguin

Je me souviens aussi de Manet. Encore un que personne ne gênait. Il me dit autrefois ayant vu un tableau de moi (au début) que c'était très bien, et moi de répondre avec du respect pour le maître :

Ci-dessus, portrait de Manet par Degas.
A droite, Monet par Manet.

« Oh ! je ne suis qu'un amateur. » J'étais en ce temps employé d'agent de change et je n'étudiais l'art que la nuit et les jours de fête.

– Que non, dit Manet... Il n'y a d'amateurs que ceux qui font de la mauvaise peinture.

Cela me fut doux.

Paul Gauguin,
in *Avant et Après*

Manet pasticheur ?

Il n'y a pas deux tableaux dans toute son œuvre, qui n'aient été inspirés par un autre tableau, ancien ou moderne. [...] Personne plus que lui n'a « démarqué », et personne n'est plus original. [...] Toujours et partout, la *touche* est du Manet, sa pâte est unique ; la maladresse, la précision et la décision à la fois du pinceau n'appartiennent qu'à lui. C'est *bien fait* jusque dans le lâché apparent. Il y a une plénitude dans son dessin simplifié et gauche, il y a une déformation dans le sens de la grandeur. Son modelé plat qui supprime certains plans, donne une qualité unique à la nature morte, aux objets. Rappelez-vous le *jambon* sur un plateau d'argent, la *Boîte d'asperges*. On n'a jamais peint comme cela avant lui. Cela paraît plus simple et plus mystérieux que la pâte de Chardin. [...]

Un peintre de grand métier peut s'inspirer, doit s'inspirer de ce qu'il aime et le recréer à sa façon. Il y a des artistes sans nulle invention ni personnalité, dont la manière n'évoque le souvenir d'aucune autre manière, et qui sont pourtant banals et sans intérêt. L'originalité réside moins dans la *conception* que dans l'*exécution*. Les moyens sont *tout* en peinture.

Jacques Emile Blanche,
in *Propos de peintre*, 1919

Matisse

Les orientaux se sont servis du noir comme couleur, notamment les Japonais dans les estampes. Plus près de nous, d'un certain tableau de Manet (*Le Déjeuner dans l'atelier*, 1868), il me revient que le veston de velours noir du jeune homme au chapeau de paille est d'un noir franc et de lumière. [...]

Ci-dessus, caricature de Bertall en 1869 sur *Le Déjeuner dans l'atelier*; à droite, un dessin de Picasso en 1962, d'après le *Déjeuner sur l'herbe.*

Il a été le premier à *agir par réflexes* et à simplifier ainsi le métier du peintre. [...] Manet a été le plus direct possible.

[...] Un grand peintre est celui qui trouve des signes personnels et durables pour exprimer plastiquement l'objet de sa vision. Manet a trouvé les siens.

in *L'Intransigeant*, 25 janvier 1932

Picasso

« Quand je vois le *Déjeuner sur l'herbe*, je me dis : les douleurs sont pour plus tard. »

1932, cité dans *Bonjour M. Manet,* 1983

Un jour d'été à la Californie, Picasso nous annonce une grande nouvelle : *Lola de Valence* vient d'arriver à Nice.

Il s'agirait d'une Lola de chair, d'une éminente personnalité, d'un Lunien en passe d'atterrir à l'aérodrome, de Sabartès ou même des enfants que Picasso ne parlerait pas autrement.

Lola de Valence est venue à Nice avec quelques autres toiles de la même époque, pour une exposition dans un Musée de la ville. [...]

On ne parle plus que de *Lola de Valence*, la belle, la magnifique. Picasso et Pignon sont dans l'atelier. Décidément, il n'y a que Manet au monde, ils récitent toutes les toiles de Manet. Ils en parlent pendant une heure. Ils feuillettent un livre où il y a des Manet, en disant plein

de choses et en délirant. Cézanne et Van Gogh sortent seuls triomphant de l'arène. Tout le reste est de la merde. [...]

Et quel merveilleux nom de toile...

Si on allait chez Lola de Valence ? dit Picasso.

Cité par H. Parmelin, *Picasso sur la plage*, 1959

BIBLIOGRAPHIE

Monographies et ouvrages généraux

– Bataille, G., *Manet,* Lausanne, 1955 (rééd. 1983).
– Bazire, E., *Manet,* Paris, 1884.
– Blanche, J.-E., *Manet,* Paris, 1924 (traduction anglaise Londres et New York, 1925).
– Cachin, F., *Manet,* 1990.
– Courthion, P., *Courbet raconté par lui-même et par ses amis,* Genève, 1950.
– Daix, P., *La Vie de peintre d'Edouard Manet*, Paris, 1983.
– Darragon, E. *Manet,* Paris, 1989 (éditions Citadelles, 1991).
– Distel, A., *Les Collectionneurs d'impressionnistes,* 1989.
– Duret, T., *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre,* Paris, 1902 (rééd. 1906, 1919, avec supplément, 1926).
– Hanson, A. C., *Manet and the Modern Tradition,* New Haven et Londres, 1977.
– Hofmann, W., *Nana, Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, 1973.
– Mallarmé, S., «The Impressionists and Edouard Manet», *Art Monthly Review*, 30 septembre 1876, pp.117-122. Traduction française P. Verdier in *Gazette des Beaux-Arts*, 6e pér., VI, novembre 1975, pp.147-156.
– Moreau-Nélaton, E., *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926.
– Proust, A., «Edouard Manet, Souvenirs», *La Revue blanche*, février-mai 1897 (rééd. L'Echoppe, 1988).
– Reff, T., *Manet : Olympia*, New York et Londres, 1976.
– Rewald, J., *The History of Impressionism*, New York (1946), 4e édition 1973 ; traduction française, 1975.
– Sandblad, N. G., *Manet : Three Studies in Artistic Conception,* Lund., 1954.
– Schneider, P., *Manet et son temps,* Time-Life, 1978.
– Tabarant, A. *Manet et ses œuvres,* Paris, 1947.
– Vollard, A., *En écoutant parler Cézanne, Degas et Renoir*, Paris, 1938.
– Wilson-Bareau, J., *Edouard Manet. Das Graphische Werk,* Ingelheim am Rheim, 1977 *(Edouard Manet. L'Œuvre gravé*, traduction française ; préface et introduction).
– Wilson-Barreau, J., *Manet par lui-même,* Paris, 1991.
– Zola, E., «Une Nouvelle Manière en peinture. Edouard Manet», *Revue du XIXe siècle,* 1er janvier 1867 et *Ed. Manet, Etude biographique et critique,* Paris, Dentu, 1867; rep. in Zola, *Le Bon Combat*, présenté par J.-P. Bouillon, Paris, 1988.

Catalogues d'exposition ou raisonnés

– Tabarant, A., *Manet, Histoire catalographique*, Paris, 1931.
– Valéry, P., «Triomphe de Manet», in *Manet,* catalogue d'exposition, Paris, 1932.
– Guérin, M., *L'Œuvre gravé de Manet,* Paris, 1944 (reprint Amsterdam et New York, 1969).
– Hanson A. C., *Edouard Manet 1832-1883*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 1966.
– Rouart, D. et Orienti, S., *Tout l'œuvre peint d'Edouard Manet* (1967), Paris, 1970.
– Rouart, D., et Wildenstein, D., *Edouard Manet, Catalogue raisonné,* 21 vol., Genève, 1975.
– Reff, T., *Manet and Modern Paris,* Catalogue d'exposition, Washinton, D.C., National Gallery of Art, 1982.
– Cachin F., Moffett Ch., Wilson-Bareau J., *Catalogue de l'exposition Manet,* Paris, Washington, 1989.

Silentium, eau-forte de Manet, d'après Fra Angelico.

MUSÉOGRAPHIE

Où, à travers le monde, voir les cent plus beaux tableaux ou pastels de Manet ? Si la plupart de ses œuvres appartiennent à quelques grandes institutions (Paris, Londres, New York, Chicago, Philadelphie ou Washington), d'autres sont éparpillées dans les musées du monde entier.

France
– Avignon, Musée Calvet, *Guitare et chapeau.*
– Dijon, Musée des Beaux-Arts, *Méry Laurent au grand chapeau.*
– Le Havre, Musée du Havre, *Bateaux en mer au soleil couchant.*
– Nancy, Musée des Beaux-Arts, *L'Automne, (Méry Laurent).*
– Paris, Musée d'Orsay, *Clair de lune sur le port de Boulogne, Dans le tub, La Blonde aux seins nus, La Dame aux éventails (Nina de Callias), La Femme au chapeau noir : Portrait d'Irma Brunner, la Viennoise, La Lecture, Le Balcon, Le Déjeuner sur l'herbe, Le Fifre, Olympia, Portrait d'Emile Zola, Portrait de Clemenceau, Portrait de Mme Manet sur un canapé bleu, Portrait de M. et Mme Auguste Manet, Portrait de Stéphane Mallarmé, Sur la plage (Mme Edouard Manet et Eugène Manet à Berck-sur-Mer), Vase de pivoines sur piedouche, Lola de Valence, L'Evasion de Rochefort.*
– Paris, Petit Palais, *Portrait de Théodore Duret.*

Allemagne
– Berlin, Staatliche Museum, *La Maison de Rueil, M. et Mme Jules Guillemet dans la serre.*
– Brême, Kunsthalle, *Portrait de Zacharie Astruc.*
– Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, *Botte d'asperges.*
– Francfort, Städelsches Kunstinstitut, *Partie de croquet à Paris.*
– Hambourg, Kunsthalle, *Nana, Portrait de Faure dans Hamlet, Portrait de Rochefort.*
– Mannheim, Kunsthalle, *L'Exécution de Maximilien.*
– Munich, Neue Pinakothek, *Claude Monet dans son atelier, Le Déjeuner dans l'atelier.*

Belgique
– Tournai, Musée des Beaux-Arts, *Argenteuil, Le Père Lathuille.*

Hongrie
– Budapest, Szépmüvészeti Mùzeum, *Portrait de Jeanne Duval, La Maîtresse de Baudelaire.*

Norvège
– Oslo, Nasjonalgalleriet, *Vue de l'exposition universelle.*

Portugal
– Lisbonne, Fundaçao Calouste Gulbenkian, *Les Bulles de savon, Le Gamin aux cerises.*

Royaume-Uni
– Glasgow, Art Gallery, *Jambon.*
– Londres, Courtauld Galleries, *Un bar aux Folies Bergère.*
– Londres, National Gallery, *La Musique aux Tuileries, La Serveuse de bocks, Les Paveurs rue Mosnier, Portrait d'Eva Gonzalès.*

Suisse
– Winterthur, Fondation O. Reinhart, *Au Café.*
– Zurich, Fondation Bührle, *Le Port de Bordeaux, Le Suicidé, Jeune Femme en costume oriental (La Sultane).*

Etats-Unis
– Baltimore, Walters Art Gallery, *Au café-concert.*
– Boston, Museum of Fine Arts, *La Chanteuse des rues, La Leçon de musique, Portrait de Victorine Meurent.*
– Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, *Le Skating.*
– Chicago, Art Institute, *Combat de taureaux, Courses à Longchamp, Huîtres, anguille et rouget, Jésus insulté par les soldats, La Sortie du port de Boulogne, Liseuse à la brasserie, Philosophe.*
– Farmington (Connecticut), Hill-Stead Museum, *La Joueuse de guitare, La Posada.*
– Merion (Pennsylvanie), Barnes Foundation, *Le Bateau goudronné, Le Linge.*
– New Haven, Yale University Art Gallery, *Jeune Femme couchée en costume espagnol (La Maîtresse de Nadar).*
– New York, Metropolitan Museum, *En bateau, L'Enterrement, La Famille Monet dans le jardin, Jeune Femme en costume d'espada, Jeune Homme en costume de majo, L'Enfant à l'épée, L'Ile de Saint-Ouen (La Pêche), La Femme au perroquet, Le Chanteur espagnol, Le Christ mort et les anges, Portrait de George Moore, Matador saluant.*
– New York, Guggenheim Museum, *Devant la glace.*

– Philadelphie, Museum of Art, *Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama*, *Le Bon Bock*, *Le Départ du vapeur de Folkestone*, *Navires en mer et marsouin*, *Portrait d'Emilie Ambre en Carmen*.
– Providence (Rhode Island), Rhode Island School of Design, *Le Repos (Berthe Morisot)*.
– San Francisco, Palace of the Legion of Honor, *La Modiste*.
– Shelburne (Vermont), Shelburne Museum, *Le Grand Canal à Venise*.
– Toledo (Ohio), Museum of Art, *Portrait d'Antonin Proust*.
– Malibu (Californie), Paul Getty Museum, *La Rue Mosnier pavoisée*.
– Washington, National Gallery, *Bal masqué à l'Opéra (au Polichinelle)*, *La Prune*, *Le Chemin de fer*, *Le Torero mort*, *Le Vieux Musicien*.
– Washington, Phillips Collection, *Le Ballet espagnol*.

Argentine
– Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *La Nymphe surprise*.

Brésil
– Sao Paulo, Museu de Arte, *Baigneuses en Seine*, *L'artiste (Portrait de Desboutin)*.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat *Le Balcon*, détail, 1868-1869, h/t (huile sur toile), 170 x 124 cm. Musée d'Orsay, Paris.
Dos *Le Joueur de fifre*, détail, 1866, h/t, 160 x 98 cm. Musée d'Orsay, Paris.
2e plat *Sur la plage*, 1873, h/t, 59,6 x 73,2 cm. Musée d'Orsay, Paris.

CHAPITRE I

1 *Portrait de Victorine Meurent*, détail, 1862, h/t, 42,9 x 43,7 cm. Museum of Fine Arts, don de R. C. Paine en mémoire de son père R. T. Paine 2d, Boston.
2 *La Chanteuse de rue*, détail, 1862, h/t, 171,3 x 105,8 cm. Museum of Fine Arts, legs de Sarah C. Sears en mémoire de son mari Joshua M. Sears, Boston.
3 *Mlle V. en costume d'espada*, détail, 1862, h/t, 165,1 x 127,6 cm. Metropolitan Museum of Art, don de Mrs H. O. Havemayer, New York.
4 *Le Déjeuner sur l'herbe*, détail, 1863, h/t, 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, don de E. Moreau-Nélaton, Paris.
5 *Olympia*, détail, 1863, h/t, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.
6 *La Femme au perroquet*, détail, 1866, h/t, 185,1 x 128,6 cm. Metropolitan Museum of Art, don de Erwin Davis, New York.
7 *Le Chemin de fer*, détail, 1872-1873, h/t, 93,3 x 111,5 cm. National Gallery of Art, don de Horace Havemayer, Washington.
8 Photographie de Françoise Cachin, détail, par Agnès Bonnot.
9 *Le Citron*, 1880-1881, h/t, 14 x 21 cm. Musée d'Orsay, Paris.
10 *Portrait de M. et Mme Auguste Manet*, détail, 1860, h/t, 11,5 x 91 cm. Musée d'Orsay (Galerie du Jeu de Paume), Paris.
11 *Maternité*, dessin à la sanguine de Manet d'après *La Naissance de la Vierge* d'Andrea del Sarto. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
12 Le capitaine Edouard Fournier, oncle de Manet, photographie. Bibl. nat., Paris.
12/13 Manet enfant, photographie. Collection particulière.
13h *Portrait de M. et Mme Auguste Manet*, 1860, h/t, 11,5 x 91 cm. Musée d'Orsay, Galerie du Jeu de Paume, Paris.
13b Façade de la maison natale de Manet, au 5 rue Bonaparte.
14 *Portrait du Tintoret par lui-même*, copie d'après le tableau du Louvre, 1854, h/t, 61 x 51 cm. Musée des Beaux-Arts de Dijon.
14/15 Façade du collège Rollin, avenue Trudaine, photographie anonyme, fin XIXe s. Musée Carnavalet, Paris.
15 Copistes dans la grande galerie du Louvre, lithographie de 1880. Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
16, 17h et 17b Extraits de deux lettres d'Eugène Manet adressées à sa famille depuis Rio de Janeiro. Collection particulière.
18h Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847, h/t. Musée du Louvre, Paris.
18m Thomas Couture, photographie.
18b Signature de Thomas Couture au bas d'un reçu à Manet. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
19g *Nu de dos à moitié drapé*, dessin au crayon de Manet. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
19d *Méthode et entretiens d'atelier*, par Thomas Couture, 1867,

page de titre. Bibl. nat., Paris.
20h Vélasquez (attr.) *Réunion de treize personnages*, h/t., 47 x 77 cm. Musée du Louvre, Paris.
20b *Les Petits Cavaliers*, eau-forte et pointe-sèche, 3e état. Bibl. nat., Paris.
21h Emile Ollivier, photographie. Bibl. nat., Paris.
21b *Jupiter et Antiope*, copie d'après un tableau de Titien au Louvre, 1857, h/t, 47 x 85 cm. Collection particulière.
22 Copie à la sanguine d'après un personnage de *L'Arrivée des rois* d'Andrea del Sarto au cloître de l'Annunziata de Florence. Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
22/23 *La Barque de Dante*, copie d'après Delacroix, 1859, h/t, 38 x 46 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon.
23h Delacroix, photographie.
23b *Portrait de Courbet*, dessin de Manet. Musée Courbet, Ornans.

CHAPITRE II

24 *La Musique aux Tuileries*, détail, 1862, h/t, 76 x 118 cm, National Gallery, Londres.
25 *Fleur exotique*, eau-forte et aquatinte. Bibl. nat., Paris.
26 Vélasquez, *Ménippe*, h/t, 179 x 94 cm. Musée du Prado, Madrid.
27hg *Le Philosophe*, eau-forte. Bibl. nat., Paris.
27hd *Le Buveur d'absinthe*, 1858-1859, h/t, 180,5 x 105,6 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.
27b *Les 14 Stations du Salon de 1859*, par Zacharie Astruc, détail de la page de titre. Bibl. nat., Paris.
28h *Le Buveur d'absinthe*, détail. 1858-1859, h/t, 180,5 x 105,6 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.
28bg Charles Baudelaire, photographie par Nadar.
28bd Edouard Manet, photographie par Nadar.
29 Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, h/t, 160 x 250 cm. Musée d'Orsay, don de E. Moreau-Nélaton, Paris.
30 *Lola de Valence*, ensemble et détail, 1862, h/t, 123 x 92 cm. Musée d'Orsay, legs Camondo, Paris.
31 *Le Chanteur espagnol*, 1860, h/t, 147,3 x 114,3 cm. Metropolitan Museum of Art, don de William Church Osborn, New York.
32 *Coin de jardin aux Tuileries*, 1862, lavis d'encre de Chine. Bibl. nat., Paris.
32/33 Guérard, *Boulevard des Italiens, le café Tortoni à 4 h du soir*, lithographie aquarellée. Musée Carnavalet.
33 Croquis pour *La Musique aux Tuileries* avec la tête d'Offenbach. Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
34g Offenbach, photographie par Nadar.
34d Champfleury, photographie par Nadar.
34/35 *La Musique aux Tuileries*, 1862, h/t, 76 x 118 cm. National Gallery, Londres.
35g Le baron Taylor, photographie par Nadar.
35m *Baudelaire en chapeau de profil*, deuxième planche, 1867-1868, eau-forte. Bibl. nat., Paris.
35d Zacharie Astruc, détail de la page de titre des *14 Stations du Salon, 1859*. Bibl. nat., Paris.
36hg et m Rembrandt, *Bethsabée au bain*, détail et ensemble, 1654, h/t, 142 x 142 cm. Musée du Louvre, Paris.
36hd et b Boucher, *Diane sortant du bain*, détail et ensemble, 1742, h/t, 56 x 73 cm. Musée du Louvre, Paris.
37g et d *La Nymphe surprise*, détail et ensemble, h/t, 146 x 114 cm. Musée national des Beaux-Arts, Buenos Aires.
38 *Mme Manet au piano*, 1867-1868, h/t, 36 x 46 cm. Musée d'Orsay, legs Camondo, Paris.
38/39 Détail de l'enveloppe d'une lettre adressée par Manet à sa femme réfugiée dans les Basses-Pyrénées pendant le siège de Paris. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
39h Suzanne Leenhoff, photographie. Bibl. nat, Paris.
39b Détail d'une lettre adressée par Manet à sa femme réfugiée dans les Basses-Pyrénées pendant le siège de Paris. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
40g Léon Leenhoff, photographie. Bibl. nat., Paris.
40d *L'Enfant à l'épée*, 1861, h/t, 131,1 x 93,3 cm. Metropolitan Museum of Art, don de Erwin Davis, New York.
41g *Les Bulles de savon*, 1867, h/t, 100,5 x 81,4 cm. Musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne.
41d *Portrait de Léon Leenhoff*, 1868, dessin à la sanguine. Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam.
42hg Watteau, *Le Gilles*, h/t. Musée du Louvre, Paris.
42hd *Le Vieux Musicien*, 1862, h/t, 187,4 x 248,3 cm. National Gallery of Art, collection Chester Dale, Washington.
42b, 42/43 et 43b *Portrait de Victorine Meurent*, détail, ensemble et détail, 1862, h/t, 42,9 x 43,7 cm. Museum of Fine Arts, don de R. C. Paine en mémoire de son père R. T. Paine 2d, Boston.

43h *Chrysippe*, 1861-1862, sanguine mise au carreau. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
44 *La Chanteuse de rue*, 1862, h/t, 171,3 x 105,8 cm. Museum of Fine Arts, legs de Sarah C. Sears en mémoire de son mari Joshua M. Sears, Boston.
44/45 *La Femme au perroquet*, 1866, h/t, 185,1 x 128,6 cm. Metropolitan Museum of Art, don de Erwin Davis, New York.

CHAPITRE III

46 *Le Déjeuner sur l'herbe*, détail, 1863, h/t, 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, don de E. Moreau-Nélaton, Paris.
47 *Chat sous une chaise*, 1868, lavis d'encre de Chine et mine de plomb. Bibl. nat., Paris.
48 Catalogue du premier salon des Refusés, 1863, détail de la couverture. Bibl. nat., Paris.
48/49 Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, h/t, 130 x 225 cm. Musée d'Orsay, Paris.
49 Caricature de Cham à propos du Salon des Refusés de 1863. Bibl. nat., Paris.
50 *Jeune Homme en costume de majo*, 1863, h/t, 188 x 125 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.
51 *Mlle V. en costume d'espada*, 1862, h/t, 165,1 x 127,6 cm. Metropolitan Museum of Art, don de Mrs H. O. Havemayer, New York.
52/53 *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, h/t, 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, don de E. Moreau-Nélaton, Paris.
54/55 *Olympia*, 1863, h/t, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.
56h *Olympia*, poème de Zacharie Astruc, titre et dédicace. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
56b Bénouville, *Odalisque*, 1844, h/t, 124 x 162 cm. Musée des Beaux-Arts de Pau.
56/57 Femmes blanche et esclave noire, nues sur canapé, 1853, photographie anonyme. Bibl. nat., Paris.
57 *Vénus d'Urbin*, copie d'après le tableau des Offices de Florence, 1856, h/t, 24 x 37 cm. Collection particulière.
58 *Olympia*, dernière strophe et signature du poème de Zacharie Astruc. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
58/59 Etude pour *Olympia*, 1862-1863, sanguine. Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
59 *Le Chat et les fleurs*, 1869, eau-forte et aquatinte, 2e état. Bibl. nat., Paris.
60/61 Caricature de Bertall à propos d'*Olympia*, dite «la femme de l'ébéniste», in *Promenade au Salon de 1865*. Bibl. nat., Paris.
61 *Olympia*, détail du Chat, 1863, h/t, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.
62 *Le Christ mort et les anges*, 1865-1867, mine de plomb, aquarelle, gouache, plume et encre de Chine. Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
63 *Le Christ mort et les anges*, 1864, h/t, 179 x 150 cm. Metropolitan Museum of Art.
64/65h *L'Homme mort*, 1864-1865, h/t, 75,9 x 153,3 cm. National Gallery of Art, collection Widener, Washington.
64h Caricature anonyme de 1864 à propos de *L'Homme mort*. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
64b et 64/65b *Vase de pivoines sur piédouche*, ensemble et détail, 1864, h/t, 93,2 x 70,2 cm. Musée d'Orsay, Galerie du Jeu de Paume, Paris.

CHAPITRE IV

66 et 67 *Clair de lune sur le port de Boulogne*, 1869, h/t, 82 x 101 cm. Musée d'Orsay, legs Camondo, Paris.
68g Emile Zola, photographie.
68d *Ed. Manet* par Emile Zola, 1867, page de titre et frontispice gravé par Bracquemond. Bibl. nat., Paris.
69g et d *Le Joueur de fifre*, détails et ensemble, 1866, h/t, 161 x 97 cm. Musée d'Orsay, legs Camondo, Paris.
70g *Portrait d'Emile Zola*, 1868, h/t, 146 x 114 cm. Musée d'Orsay, Galerie du Jeu de Paume.
70d Degas, *L'Amateur d'estampe*, 1866, h/t, 53 x 40 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.
71 *Portrait de Zacharie Astruc*, 1866, h/t, 90 x 116 cm. Kunsthalle, Brême.
72h *Le Déjeuner dans l'atelier*, 1868, h/t, 118 x 154 cm. Munich, Neue Pinakothek.
72bg *Le Balcon*, détail, 1868-1869, h/t, 170 x 124 cm. Musée d'Orsay, legs Caillebotte, Paris.
72bd Berthe Morisot, photographie.
73g et d *Le Balcon*, détails, 1868-1869, h/t, 170 x 124 cm. Musée d'Orsay, legs Caillebotte, Paris.
74 *Le Balcon*, 1868-1869, h/t, 170 x 124 cm. Musée d'Orsay, legs Caillebotte, Paris.
75h *Bouquet de violettes*, 1872, h/t, 22 x 27 cm. Collection particulière.
75b *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872, h/t, 55 x 38 cm. Collection particulière.
76h *L'Exposition universelle*, 1867, h/t, 108 x 196,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.
76b Daumier, *Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art*, lithographie. Bibl. nat., Paris.
77h *Les Courses*, 1865-1872, lithographie. Bibl. nat., Paris.
77b *Les Courses à Longchamp*, 1867, h/t,

43,9 x 84,5 cm. The Art Institute, Chicago.
78/79 *Le Départ du vapeur de Folkestone*, 1869, h/t, 60 x 73 cm. Museum of Art, collection Carrol S. Tyson, Philadelphie.
80/81 *Le Bateau goudronné*, 1873, h/t, 59 x 60 cm. The Barnes Foundation, Merion.
82h et 83 Caricatures de G. Randon extraites de «L'Exposition de M. Manet» in *Le Journal amusant*, 29 juin 1867. Bibl. nat., Paris.
82b Fantin-Latour, *Portrait d'Edouard Manet*, 1867, h/t, 117,5 x 90 cm. The Art Institute, fonds Sickney, Chicago.
84 Goya, *Tres de Mayo*, 1814, h/t, 266 x 345 cm. Musée du Prado, Madrid.
84/85 *L'Exécution de Maximilien*, 1867, h/t, 196 x 258,8 cm. Museum of Fine Arts, don de M. et Mme Frank G. Macomber, Boston.
85 Maximilien de Habsbourg, empereur du Mexique, photographie.
86h et 87h Le peloton d'exécution de l'empereur Maximilien, photographie.
86b Barricade sur le faubourg Saint-Antoine en mai 1871, photographie.
86/87 *L'Exécution de Maximilien*, 1867, h/t, 252 x 305 cm. Kunsthalle, Mannheim.
87b *La Barricade*, 1871, lithographie. Bibl. nat., Paris.
88 *Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama*, 1865, h/t, 134 x 127 cm. Museum of Art, collection J. G. Johnson, Philadelphie.
89h Caricature de Bertall à propos du *Combat du Kearsarge et de l'Alabama* in *Le Grelot au Salon de 1872*. Bibl. nat., Paris.
89b *L'Evasion de Rochefort*, 1881, h/t, 143 x 114 cm. Kunsthaus, Zurich.

CHAPITRE V

90 *Argenteuil*, détail, 1874, h//t, 149 x 115 cm. Musée des Beaux-Arts, Tournai.
91 *Annabel Lee*, 1879-1881, lavis d'encre de Chine. Bibl. nat., Paris.
92h Caricature de Cham à propos du jury du Salon de 1868. Bibl. nat., Paris.
92b Bazille, *L'Atelier de la rue de la Condamine*, détail, 1870, h/t, 98 x 128 cm. Musée d'Orsay, Paris.
93h *Intérieur de café (Le Café Guerbois)*, 1869, dessin à la plume et encre. Fogg Art Museum, Cambridge.
93b Lhermitte, *Portrait d'Edouard Manet à son chevalet*, fusain, 34 x 29 cm. Collection particulière.
94h *Claude Monet peignant dans son atelier*, 1874, h/t, 50 x 64 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
94bg et 95b Détails et texte d'une caricature sur *Argenteuil* au Salon de 1875. Bibl. nat., Paris.
94bd *Argenteuil*, 1874, h//t, 149 x 115 cm. Musée des Beaux-Arts.

La Parisienne (Nina de Callias), lithographie.

Tournai.
95h *En bateau*, 1874, h/t, 97,1 x 130,2 cm. Metropolitan Museum of Art, don de Mrs H. O. Havemayer, New York.
96g et d Monet, *La Rue Montorgueil*, 1878, h/t. Musée d'Orsay, Paris.
96b *L'Homme aux béquilles*, 1878, lavis d'encre de Chine. Metropolitan Museum of Art, New York
96/97 *La Rue Mosnier aux drapeaux*, ensemble et détail, 1878, h/t, 65,5 x 81 cm. Paul Getty Museum, Malibu.
98 Une du n° 29 des *Contemporains*, portant une caricature d'Alfred Lepetit à propos du *Bon Bock*. Bibl. nat., Paris.
99 *Le Bon Bock*, 1873, h/t, 94,6 x 83 cm. Museum of Art, collection Carrol S. Tyson, Philadelphie.
100 Edgar Degas, photographie. Bibl. nat., Paris.
100/101 Edgar Degas, *Manet*, aquarelle. Musée d'Orsay, Paris.
101 Edgar Degas, *M. et Mme Manet*, 1868-1869, h/t, 65 x 71 cm. Municipal Museum of Art, Kitakyushu.
102 et 103h Extrait d'une réponse à Manet de la Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest en 1881. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
102/103 *Le Chemin de fer*, 1872-1873, h/t, 93,3 x 111,5 cm. National Gallery of Art, don de Horace Havemayer, Washington.
104 *Le Linge*, 1875, h/t, 145 x 115 cm. The Barnes Foundation, Merion.
104/105 *Portrait de Stéphane Mallarmé*, 1876, h/t, 27 x 36 cm. Musée d'Orsay, Paris.
105 Dessin de Manet pour *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé. Bibl. nat., Paris.

CHAPITRE VI

106 *La Prune*, détail, 1878, h/t, 73,6 x 50,2 cm. National Gallery of Art, Washington.
107 Edouard Manet, photographie par Dallemagne.
108h *Henry Bernheim enfant*, 1881, h/t, 135 x 97 cm. Collection particulière.
108b *Portrait de Clemenceau*, 1879-1880, h/t, 94 x 74 cm. Musée d'Orsay, Paris.
109 *Autoportrait à la palette*, 1879, h/t, 83 x 67 cm. Collection particulière.
110hg, hd et 110/111 *Dans la serre*, détails et ensemble, 1879, h/t, 115 x 150 cm. Staatliche Museen Preussicher Kulturbesitz, National Galerie, Berlin.
110b Ellen Andrée, photographie.
111 *La Prune*, 1878, h/t, 73,6 x 50,2 cm. National Gallery of Art, Washington.
112g *Portrait d'Emilie Ambre en Carmen*, 1879-1880, h/t, 91,5 x 73,5 cm. Museum of Art, Philadelphie.
112d *Au café, étude de jambes*, 1880, croquis aquarellé sur papier quadrillé. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
113g *Isabelle plongeant*, 1880, aquarelle. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
113d *Isabelle au chapeau à bride*, 1880, détail d'une lettre aquarellée. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
114 et 114/115 *La Viennoise, portrait d'Irma Brunner*, détails et ensemble, 1880, pastel sur carton, 54 x 46 cm. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
115h et b *Méry Laurent au chapeau noir*, ensemble et détail, 1882, pastel sur toile, 54 x 44 cm. Musée des Beaux-Arts de Dijon.
116g Jean-Baptiste Faure dans le rôle de Hamlet, photographie.
116d et 117g *Faure dans le rôle de Hamlet*, ensemble et détail, 1877, h/t, 196 x 130 cm. Folkwang Museum, Essen.
117d Caricature anonyme à propos de *Faure dans le rôle de Hamlet*. Bibliothèque d'art et d'archéologie,

Femme debout sur la plage, dessin au crayon sur papier quadrillé.

Paris.
118 Croquis préparatoire pour le *Bal masqué à l'opéra*. Collection particulière.
119 *Bal masqué à l'opéra*, 1873, h/t, 59 x 72,5 cm. National Gallery, don de Mrs H. Havemayer, Londres.
120 *Le Skating*, 1877, h/t, 92 x 72 cm. Fogg Art Museum, Cambridge.
121 *Nana*, 1877, h/t, 154 x 115 cm. Kunsthalle, Hambourg.
122g *Au Paradis*, dessin. Bibl. nat., Paris.
122d *Au café*, 1878, h/t, 78 x 84 cm. Collection Oskar Reinhart, Winterthur.
122/123 *George Moore au café*, 1879, pastel, 55,3 x 35,3 cm. Metropolitan Museum of Art, don de Mrs H. O. Havemayer, New York.
123 *Chez le père Lathuille*, 1879, h/t, 93 x 112 cm. Musée des Beaux-Arts de Tournai.
124h Détail d'une photographie d'ambiance dans le grand hall des Folies Bergère.
124b, 125 et 126 *Un bar aux Folies Bergère*, ensemble et détails, 1881-1882, h/t, 96 x 130 cm. Courtault Institute, Londres.
126/127 Signature d'Edouard Manet.
127 *Mirabelle*, 1880, lettre aquarellée adressée à Isabelle Lemonnier. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
128 *Roses et tulipes*, 1882, h/t, 56 x 36 cm. Collection particulière.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

129 Caricature à propos du *Bar aux Folies Bergère*. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
130 Edouard Manet, photographie par Nadar.
132 *Au Prado*. eau-forte d'après Goya. Bibl. nat., Paris.
135 Edouard Manet, photographie par Carjat.
136 Détail d'une lettre adressée à Mme Guillemet en 1880. Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
137g *L'Infante Marguerite*, eau-forte d'après Vélasquez. Bibl. nat., Paris.
137d *Philippe IV*, eau-forte d'après Vélasquez. Bibl. nat., Paris.
138/139 *La Queue devant la boucherie*, 1870/1871, eau-forte. Bibl. nat., Paris.
140h *Portrait d'Eva Gonzales*, lithographie. Bibl. nat., Paris.
140b *Portrait de Berthe Morisot*, lithographie. Bibl. nat., Paris.
141 *Œillets et clématites dans un vase de cristal*, 1882, h/t, 56 x 35 cm. Musée d'Orsay, Galerie du Jeu de Paume, Paris.
143 Trois lettres aquarellées adressées à Isabelle Lemonnier en 1880. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
144 Caricature de Cham dans *Le Charivari* à propos d'Olympia. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
146 *Olympia*, 1867, eau-forte et lavis d'aquatinte. Bibl. nat., Paris.
147 Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, détail, 1870, h/t, 204 x 273,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
148 *A l'exposition de peinture*, 1876, lavis et aquarelle sur mine de plomb. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.
150 *Portrait d'Eva Gonzales*, 1870, h/t, 191 x 133 cm. National Gallery, Londres.
151 Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870, h/t, 204 x 273,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
152 Ex-libris imaginé par Poulet-Malassis et gravé par Bracquemond en 1874. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
153 *Baudelaire, tête nue, de face*, deuxième planche, 1867-1868, eau-forte et aquatinte. Bibl. nat., Paris.
155g *Portrait d'Edgar Poe*, 1860-1862, pinceau et encre de Chine. Bibl. nat., Paris.
155d Affiche pour *Le Corbeau* d'Edgar Poe, traduit par Stéphane Mallarmé, 1875. Bibl. nat., Paris.
157 *A la fenêtre*, dessin pour *Le Corbeau* d'Edgar Poe, traduit par Stéphane Mallarmé, 1875. Bibl. nat., Paris.
159 Affiche avec lettres typographiques et lithographie de Manet pour *Les Chats* de Champfleury, 1868. Bibl. nat., Paris.
160 Caricature de Randon à propos de *L'Exposition de M. Manet* en 1867.
161h Degas, *Portrait de Manet*, dessin. Collection particulière.
161b *Portrait de Claude Monet*, 1879-1880, dessin à l'encre de Chine. Collection particulière. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
162 Caricature de Randon à propos du *Déjeuner dans l'atelier*, in *Le Journal amusant*, 29 juin 1867. Bibl. nat., Paris.
162/163 Picasso, variation sur le thème du *Déjeuner sur l'herbe*, 1962, dessin. Musée Picasso, Paris.
164 *Silentium*, gravure, Bibl. nat., Paris.
169 *La Parisienne*, lithographie, Bibl. nat., Paris.
170 *Femme debout sur la plage*, dessin, musée du Louvre, Paris.
171 *Chats*, dessin, musée du Louvre, Paris.
172 *Le Montreur d'ours*, 1862, mine de plomb et lavis brun, Bibl. nat., Paris.

INDEX

A

Absinthe, L' 110.
Amateur d'estampes, L' 70.
Ambre, Emilie *112*, 113.
Andrée, Ellen 110, *110.*
Annabel Lee 91.
Après-midi d'un faune, L' 105.
Argenteuil (Tournai, Musée des Beaux-Arts) *91*, 94, *95*, 103.
Artiste, L', Portrait de Marcelin Desboutin (São Paulo, Museu de Arte) 102.
Astruc, Zacharie 31, *35*, *58*, *58*, 71, *71*, *93*, 150.
Atelier aux Batignolles, Un 71, 92, 151.
Atelier de la rue d'Amsterdam 118, 148; - de la rue de Saint-Pétersbourg 98, 102, 150-151; - de la rue Guyot 148.
Atelier Thomas Couture 17, **18-19**, 20, 26, *72*, 130-131.
Au café (Winterthur, collection Oscar Reinhart) 122, 123.
Au Paradis 122.
Aurevilly, Barbey d' 27, *88.*
Autoportrait à la palette (New York, coll. particulière) *109.*
Autoportrait du Tintoret (Dijon, Musée des Beaux-Arts) *14*, *15.*

B

Bain, Le (voir *Déjeuner sur l'herbe*).
Bal masqué à l'opéra, Le (Washington, National Gallery of Art) 117, *118*, *119.*
Balcon, Le (Paris, Musée d'Orsay) 72, *73*, *75*, 157.
Balleroy 26, *29.*
Banville, Théodore de 130.
Bar des Folies Bergère, Le (Londres, Courtault Institute) 122, 124, *126.*
Barque de Dante, La, copie d'après Delacroix (Lyon, Musée des Beaux-Arts) *22*, 23, *23.*
Barricade, La 86, *87.*
Bataille, Georges 104, 159.
Bateau goudronné, Le (Merion, Barnes Foundation) 77, *81.*
Batignolles, quartier des *14*, 134.
Baudelaire, Charles 11, *25*, 26, 27, *27*, 28, *29*, *31*, 33, *35*, *39*, 41, *59*, 61, 65, 67, 152-153.
Baudry 48.
Bazille 33, 92, *93*, 94, 98.
Bénouville 56, *57.*
Bertall *61*, *89.*
Berthe au chapeau noir (voir *Berthe Morisot au bouquet de violettes*).
Berthe Morisot au bouquet de violettes (coll. particulière) *75*, 108.
Bethsabée 37, *37.*
Bigne, Valtesse de la 112.
Blanche, Jacques-Emile 19, *101*, 122, 124, 151, 161.
Bon Bock, Le (Philadelphie, Museum of Art) 98, *99*, 108.
Boucher 37, *37.*
Bouquet de violettes (coll. particulière) *75.*
Bracquemond 27, *29*, *68.*
Brunner, Irma 112, *113*, 114.
Bulles de savon, Les (Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian) 40, *41.*
Buveur d'absinthe, Le (Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek) 26, *27*, 28, *43.*

C

Cabanel 48, *49*,
Cafés (voir Guerbois, Tortoni...)
Cézanne, Paul 68, 92, 94, 102, 160.
Chabrier, Emmanuel 118, 124, 133.
Cham *49*, *93*, *103*, *117.*
Chamfleury *29*, *35*, 42, *59*, 60, 83.
Chanteur espagnol, Le (New York, Metropolitan Museum of Art) 30, *31*, 116.
Chanteuse des rues, La (Boston, Museum of Fine Arts) 41, 43, *44.*
Chat et les fleurs, Le 59.
Chat noir d'*Olympia* 58, *61*, 58, *61*, *72*, 84.
Chats, Les 59.
Chemin de fer, Le (Washington, National Gallery of Art) 102, *102*, *103*, 116.
Chesneau, Ernest 145.
Chez le père Lathuille (Tournai, Musée des Beaux-Arts) 122, *123.*
Christ aux anges, Le (New York, Metropolitan Museum of Art) 62, *63*, 65.
Christ aux outrages, Le (Chicago, Art Institute) 62.
Christ mort et les anges, Le (Paris, Louvre) *62.*
Chrysippe (Paris, Louvre) *43.*
Cirque Fernando 134.
Clair de lune sur le port de Boulogne, Un (Paris, Musée d'Orsay) *67*, 76, *79*, 113.
Claretie, Jules 145.
Claus, Fanny 73, *73*, 135.
Clemenceau 109, *109*, 134.
Collège Rollin 14, *14*, 131.
Combat du Kearsarge et de l'Alabama, Le (Philadelphie, Museum of Art) 87, 88, *89.*
Commune, la 86, *87*, 100, 140.
Corde, La 29, 65.
Corot 73, 92.
Courbet *19*, 22, *23*, 32, *33*, *45*, *62*, 68, 82, 92.
Courses de chevaux à Longchamp, Les (Chicago, The Art Institute) *76*, 77.
Couture, Thomas 17, **18-19**, 20, 27, 28.

D

Dallemagne *107.*
Dame aux éventails, La (Paris, Musée d'Orsay) 111.
Dans la serre (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) *111.*
Daumier 20, *76.*
Degas 12, *15*, 26, *62*, *70*, 76, *77*, 99, **100-101**, 110, 117, 121, 127, 133, 139, 160.
Déjeuner dans l'atelier, Le (Munich, Neue Pinakothek) 40, *41*, 72, *72*, *73*, 162.
Déjeuner sur l'herbe, Le (Paris, Musée d'Orsay) 43, *47*, 48, 49, *49*, 50, *50*, 51, *53*,

116, 162-163.
Delacroix *22*, 23, *23*, 26, 28, *29*.
Départ du vapeur de Folkestone, Le (Philadelphie, Museum of Art) 76, *79*.
Derième 145.
Desboutin, Marcelin 102, 150.
Diane au bain 21, 37, *37*.
Durand-Ruel, Paul 113.
Duret, Théodore 71, 89, 118, 127, 131-132, 144.

E - F

En bateau (New York, Metropolitan Museum of Art) *95*, 122.
Enfant à l'épée, L' (New York, Metropolitan Museum of Art) 30, 40, *40*.
Enfant aux cerises, L' (Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian) 65.
Enfant volé, L' *43*.
Episode d'une course de taureaux 64, 123.
Espagne 29, 30, 31, 32, *71*, 131, 137-138.
Evasion de Rochefort, L' (Zurich, Kunsthaus) 89, *89*.
Exécution de Maximilien, L' (Boston, Museum of Fine Arts) *84*, 85; (Mannheim, Kunsthalle) 86, *87*, *112*; (Londres, National Gallery) 101.
Exposition de Manet en 1867 au pavillon de l'Alma *65*, **82-83**, 141; - en 1876 dans son atelier 102, 149.
Exposition universelle 77, 84, 95, *96*.
Exposition universelle, L' (Oslo, Nasjonalgalleriet) *76*, 77.
Fantin-Latour, Henri *15*, *25*, 26, *29*, 71, *71*, *82*, 84, 93.
Faure dans le rôle de Hamlet (Essen, Volkwangmuseum) *116*, 117, *117*.
Faure, Jean-Baptiste **116-117**, 149.
Femme au perroquet, La (New York, Metropolitan Museum of Art) *45*.
Fervacques 150.
Fleur exotique *25*.
Florence 21, *21*.
Fournier, capitaine Edouard *12*, 13, 15.

G - J

Gamin au chien, Le (coll. particulière) 30.
Gauguin 161.
Gautier, Théophile 31, *31*, *61*, 73, 119, 145.
Gervex, Henri 134.
Gilles, Le *43*.
Gitanos, Les 41.
Gonzales, Eva 139, 150.
Goya 56, 72, *84*, 85, 137, 152.
Grand Canal à Venise, Le (Shelburne Museum) 94.
Guerbois, café 32, 92, *93*, *99*.
Guillemet, Antoine 73, *73*, 139.
Guys, Constantin 27, *28*.
Hals, Franz 32, 98, *99*.
Hauser, Henriette 120, *120*.
Havre et Guadeloupe 16, *16*.
Hecht 118.
Hommage à Delacroix *29*.
Homme au gant *71*.
Homme mort, L' (Washington, National Gallery of Art) 64, 65, *65*, *81*.
Huysmans *111*, 120, 124, 126.
Impressionnisme, impressionnistes 89, 91, 92, 94, *95*, 98, 104, 142.
Ingres 56.
Jeanniot, G. 134, 142.
Jetée de Boulogne, La (coll particulière) 76.
Jeune homme en costume de majo, Le (voir *Majo, Le*).
Joueur de fifre, Le (Paris, Musée d'Orsay) 68, *69*, 116.

Le Montreur d'ours, dessin.

Jupiter et Antiope, copie d'après Titien (coll. particulière) *20*, 21.

L

Laurent, Méry 111, *113*, *115*, 124, 151.
Leçon de musique, La (Boston, Museum of Fine Arts) 71.
Lecture, La (Paris, Musée d'Orsay) 122.
Leenhoff, Léon-Edouard 36, 39, **40-41**, *72*, 73, 77; Rodolphe *95*; Suzanne (voir Suzanne).
Leiris, Michel 2e de couv., 147.
Lejosne, le commandant ou Mme 25, 26, *35*.
Lemaire, Suzette 113.
Lemonnier, Isabelle 113, *113*, *127*, 143.
Lhermitte, Léon *93*.
Linge, Le (Merion, Barnes Foundation) 102, 104, *105*, 150.
Lola de Valence (Paris, Musée d'Orsay) 30, *31*, 41, *81*, 116.
Louvre 14, *14*, *15*, 21, 26, 60, 134.
Luxembourg, musée du 23, 60, 147.
Lycée Fontane *105*.

M

Maja nue, La *56*.
Majo, Le (New York, Metropolitan Museum of Art) 48, 49, *50*.
Mallarmé 67, *91*, **104-105**, *119*, 155.
Malraux 11, 109, 157.
Manet, Eugène 14, 21, *21*, *35*, 73, 140; Gustave 14; parents *11*, 12-13.
Manolas au balcon, Les 72.
Marines, paysages maritimes 16, 76, 88.
Marsy, Jeanne de 113, 124.
Matisse, Henri *65*, 162.
Maupassant 95, *124*.
Maximilien de Habsbourg, empereur du Mexique 84, *85*.
Ménippe *26*.
Meurent, Victorine 42, *42*, 43, 44-45, *45*, *51*, 56, 102, *103*, 108.
Mlle V. en costume d'espada (New York, Metropolitan Museum of Art) 43, 48, 49, *51*, 116.
Moïse sauvé des eaux 36, *37*, 123.
Monet 33, 51, 89, 92, 93, *93*, 94, 95, *95*, *96*, 97, 101, 113, 117, 127, 147.
Monet peignant sur son bateau (Munich, Neue Pinakothek) *95*.
Montreur d'ours, Le 41.
Moore, George 121, *122*, 133, 151.
Morisot, Berthe *15*, *35*, 39, 71, 73, *73*, *75*, 98, 100, 133, 140.
Musique aux Tuileries, La (Londres, National Gallery) *25*, *33*, *35*, 41, 76, 118.

N - O - P

Nadar, Félix Tournachon dit 27, *28*, *76*, 77.
Naissance de Vénus, La 48, *49*.
Nana (localisation) 120, *120*, *121*.
Nature morte au saumon (Shelburne Museum) 113.
Nina de Callas 111.
Nymphe surprise, La (Buenos Aires, Musée National des Beaux-Arts) 21 36, *37*.
Odalisques 56, *57*.
Offenbach *33*, *35*.
Ollivier, Emile 21, *21*.
Olympia (Paris, Musée d'Orsay) 16, 21, 43, *45*, *49*, 51, *53*, *58*, 60, 61, 69, *70*, *71*, 93, 102, 118, 120, *121*, *127*, 131, **144-147**.
Pavillon de l'Alma (voir Exposition de Manet...).
Pêche, La (New York, Metropolitan Museum of Art) 37.
Peintres de la réalité sous Louis XIII, Les 42.
Perle dans la vague, La 48.
Petits Cavaliers, Les, copie d'après une œuvre attribuée à Vélasquez *20*, 21.
Picasso 162-163.
Pissarro 102, 113, 117.
Plage de Boulogne, La (Upperville, Coll. Paul Mellon) 77.
Poe, Edgar *27*, *91*.
Poissons, Les (Chicago, The Art Institute) 65.
Portrait d'Emile Zola (Paris, Musée d'Orsay) 70, *70*, 71.
Portrait d'Emilie Ambre en Carmen (Philadelphie, Museum of Art) *112*.
Portrait d'Henri Bernstein enfant (coll. particulière) *108*, 109.
Portrait de Clemenceau (Paris, Musée d'Orsay) *109*.
Portrait de la famille Manet 100, *101*,
Portrait de M. et Mme M. (Paris, Musée d'Orsay) *11*, 13, 31.
Portrait de Zacharie Astruc (Brême, Musée des Beaux-Arts) 71, *71*.
Poulet-Malassis 152.
Prado 31, 71, 132.
Prins, Pierre 62, 113, 135.
Proust, Antonin 14, 15, 19, 25, 28, 32, 42, *60*, 62, 88, 98, 109, 113, *120*, 127, 130-131, 134, 141, 144.
Prune, La 107, 110, *110*, 111.

R - S

Randon *83*,
Renoir, Auguste 33, *84*, 91, 93, 94, 98, 101,
Réunion de treize personnages (voir *Petits Cavaliers, Les*)
Rewald, John 92.
Rio de Janeiro 16, *16*, *17*, 136.
Rochefort, Henri 89, *89*, 109.
Romains de la décadence 18, *19*.
Rubens 26.
Rue Montorgueil, La *95*, 96.
Rue Mosnier aux drapeaux, La (Malibu, Paul Getty Museum) 95, *96*.
Saint-Victor, Paul de 145.
Salon de 1846 33, *35*; - de 1852 22; - de 1859 *26*; - de 1861 *13*, 31, *43*; - de 1863 48, *49*; - de 1864 62-63, 64; - de 1865 58, 93; - de 1866 68; - de 1867 83, 84; - de 1869 72, *73*, 133; - de 1872 86, 87; - de 1873 98, *99*; - de 1874 120; - de 1875 94; - de 1876 102; - de 1877 *117*, 120, *120*.
Salon des Aquafortistes 29.
Salon des Refusés 48, *49*.
Saltimbanques, Les 41.
Sarto, Andrea del *11*, *19*, 21, *22*.
Schlessinger 43.
Serveuse de bocks, La (Paris, Musée d'Orsay) 122, 123.
Siège de Paris 39, 86, 138.
Signac 160.
Sisley 101, 117.

Skating, Le (Cambridge, Fogg Art Museum) 120, *120*.
Société des Aquafortistes *59*.
Suicidé, Le (localisation) 64.
Sur la plage (Paris, Orsay) 77, 2e de couv.
Suzanne 36, 37, *37*, **38-39**, 40, *79*, 138.
Suzanne Manet à son piano (Paris, Orsay) *38*.

T - V - W - Z

Taylor, le baron *35*.
Tintoret, Le *14*, *15*, 26.
Titien 21, *57*.
Torero mort, Le (voir *Homme mort, Le*).
Tortoni, café 32, *32*.
Tres de Mayo 84, 85.
Tuileries 32, *33*, 36.
Valéry, Paul *75*, 147, 153, 155-156.
Vase de pivoines sur piédouche (Paris, Orsay) *64*, *127*.
Vélasquez *20*, 21, 26, *26*, 30, 31, 132, 137, 152.
Vénus d'Urbin, copie d'après Titien (coll. particulière) 21, 56, *57*.
Vénus du Prado (voir *Jupiter et Antiope*)
Vieux musicien, Le (Washington, National Gallery of Art) 41, 42, *43*.
Watteau *43*.
Zola *53*, *63*, 65, **68-69**, 70, *70*, 71, 83, 127, 130, 145-146, 148, 153, 155.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

AKG 27hd, 28h, 41g, 110hg, 110 hd, 110/111. Archives Albert Skira 57. Archives Durand-Ruel, Paris 118. Artephot/Artothek, Paris 86/87. Artephot/Bridgeman, Paris 116d, 117g, 121. Artephot/Held, Paris 75h, 75b, 76h, 94h, 108h, 122d, 128. Artephot/Oroñoz, Paris 84. Artephot/Roland, Paris 21b. The Art Institute, Chicago 77b, 82b. Artothek, Peissenberg 72h. The Barnes Foundation, Merion 80/81, 104. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris 18b, 38/39, 39b, 56h, 58, 64h, 102, 103h, 117d, 129, 144, 152, 161b. Bibliothèque nationale, Paris 12, 19d, 20b, 21h, 25, 27hg, 27b, 32, 35d, 35m, 39h, 40g, 47, 48, 49, 59, 60/61, 68d, 77h, 82h, 83, 87b, 89h, 91, 92h, 94bg, 95b, 98, 100, 105, 122g, 132, 137g, 137d, 138/139, 140h, 140b, 146, 153, 155g, 155d, 157, 159, 160, 162, 164, 169, 173. Agnès Bonnot/Agence Vu, Paris 8. Atelier Jean-Loup Charmet, Paris 15, 56/57, 76b, 86b, 89b. Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, Paris 34g, 34d, 35g, 107. Collection Sirot/Angel, Paris 18m, 23h, 28bg, 28bd, 68g, 85, 86h, 87h, 110b, 116g, 124h, 130, 135. The Courtault Institute, Londres 124b, 125 et 126. D.R. 12/13, 161h. Fogg Art Museum, Cambridge 93h, 120. Galerie Hopkins-Thomas 72bd. Giraudon 23b, 26, 56b, 90, 93b, 94bd, 101, 123. Kunsthalle, Brême 71. Metropolitan Museum of Art, New York 3, 6, 31, 40d, 44/45, 50, 51, 63, 70d, 95h, 96b, 109, 122/123. Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam 41d. Musée des Beaux-Arts de Dijon 14, 115h, 115b Musée Marmottan, Paris 16, 17h et 17b. Musée national des Beaux-Arts, Buenos Aires 37g, 37d. Museum of Art, Philadelphie 78/79, 88, 99, 112g. Museum of Fine Arts, Boston 1, 2, 42b, 42/43, 43b, 44, 84/85. National Gallery of Art, Washington 7, 42hd, 64/65h, 102/103, 106, 111. National Gallery, Londres 24, 34/35, 119, 150. Paul Getty Museum, Malibu 96/97. Photothèque des Musées de la Ville de Paris 14/15, 32/33. Réunion des Musées nationaux, Paris 1er plat, dos et 2e plat de couverture, 4, 5, 9, 10, 11, 13h, 18h, 19g, 20h, 22, 22/23, 29, 30, 33, 36hg, 36hd, 36m, 36b, 38, 42hg, 43h, 46, 48/49, 52/53, 54/55, 58/59, 61, 62, 64b, 64/65b, 66, 67, 69g, 69d, 70g, 72bg, 73g, 73d, 74, 92b, 96g, 96 d, 100/101, 104/105, 108b, 112d, 113g, 113d, 114, 114/115, 127, 136, 141, 143, 147, 148, 151, 162/163, 170, 171. Archives Roger-Viollet, Paris 13b.

REMERCIEMENTS

Les Editions Gallimard remercient Madame Montalant de la Galerie Hopkins-Thomas et Monsieur Yves Rouart, qui leur ont apporté leur concours dans la réalisation de cet ouvrage.

ÉDITION, FABRICATION

Découvertes Gallimard Direction Pierre Marchand et Elisabeth de Farcy. Graphisme Alain Gouessant. Fabrication Violaine Grare. Promotion Valérie Tolstoï. **Manet, «J'ai fait ce que j'ai vu»** Edition Odile Zimmermann. Iconographie Odile Zimmermann. Maquette Roberta Maranzano, Dominique Guillaumin (Témoignages et documents). Lecture-correction François Boisivon et Catherine Lévine. Photogravure Arc-en-Ciel. Montage P.A.O. Décoflash et Dominique Guillaumin.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 03688 887 1

I ÉCOLIER, PILOTIN, RAPIN

12 Un oncle un peu artiste
14 «Il faut être de son temps»
16 À bord du «Havre et Guadeloupe»
18 Bon élève, élève rebelle
20 Manet copiste
22 Manet et Delacroix

II BAUDELAIRE ET L'ESPAGNE

26 Premiers refus
28 «Un charme irrésistible»
30 «Ce qui m'a le plus ravi en Espagne»
32 Bohémiens d'un jour
34 «La Musique aux Tuileries»
36 Suzanne
38 «Tant de trésors en une seule femelle»
40 Le jeune Léon
42 Un modèle modèle
44 «Et puis, j'ai Victorine»

III LE PLUS CÉLÈBRE DES REFUSÉS

48 «L'amour du bizarre»
50 À l'espagnole
52 «Le Déjeuner sur l'herbe»
54 «Olympia»
56 Odalisque tarifée
58 «Il n'estime pas plus une tête qu'une pantoufle»
60 Quoi de plus naïf?
62 «Une étrangeté si douce»
64 Légère et inexorable

IV LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE

68 «Un tempérament sec»
70 Portraits d'amis
72 «Plus étrange que laide»
74 Berthe Morisot
76 Reportages
78 «Le Départ du vapeur de Folkestone»
80 «Le Bateau goudronné»
82 «Venez voir des œuvres sincères»
84 L'exécution de Maximilien
86 Indigné sans pathos
88 Peintre d'histoire, peintre de mer

V LE PARRAIN DE L'IMPRESSIONNISME

92 La bande à Manet
94 Le temps des canotiers
96 Dans l'eau
98 «Bock dans son bock»
100 Masque triste et charmante amitié
102 Fumées
104 L'amitié de deux grands esprits

VI SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE

108 «Pas de pensum»
110 Cafés et jardins d'hiver
112 «La présence d'une femme»
114 Irma Brunner et Méry Laurent
116 Le baryton collectionneur
118 Bal masqué
120 Actrices et cocottes
122 Restaurants et cafés-concert
124 La fête est finie
126 «La fatalité de son don»

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

130 Rencontres avec Manet
136 L'épistolier
144 Olympia : scandales et triomphes
148 Visites à l'atelier
152 Manet et les écrivains ou le triomphe de Manet
160 Quelques propos de peintres
164 Annexes

WITHDRAWN
No longer the property of the Boston Public Library.
Sale of this material benefits the Library

/ L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso •
/ Le Mont-Blanc • 6/ La Longue Marche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée • 9/ Verdi
10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre Dumas • 13/ Les Vikings •
4/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi • 17/ Van Gogh •
8/ Malraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur des mers inconnues •
2/ Mahomet • 23/ Montaigne •24/ L'écriture • 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel •
7/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-Saint-Michel • 29/ Brésil, épopée métisse •
0/ Les galères • 31/ L'homme réparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques •
4/ La fièvre de l'or • 35/ Le cinématographe • 36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île
e Pâques • 39/ Wagner • 40/ L'Amazone • 41/ Mozart • 42/ À vos plumes, citoyens !
43/ La Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers • 46/ David •
7/ Les architectes de la liberté • 48/ La révolution des savants • 49/ Gauguin •
0/ Gandhi • 51/ Berlioz • 52/ Comment la terre • 53/ Marco Polo • 54/ Villa,
Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne • 56/ La Rome antique •
7/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe des arcs •
0/ Mémoires du Louvre • 61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ Les Gallo-Romains
64/ Angkor • 65/ Voltaire • 66/ Rousseau • 67/ Le langage des signes •
8/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ Bagnes et forçats •
2/ La presse • 73/ Velázquez • 74/ Des guerres de Religion à la Fronde •
5/ Les paquebots • 76/ Rembrandt • 77/ Les temples de l'opéra • 78/ Dans la nuit
es abysses • 79/ Freud • 80/ la Renaissance • 81/ Le Tour de France • 82/ Les sports
méricains • 83/ Le football • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-Calédonie •
6/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque nationale
89/ Les Etrusques • 90/ William Penn et les quakers • 92/ La grenouille •
3/ Les éléphants • 94/ Le faucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion •
7/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique • 99/ Le Japon •
00/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaule retrouvée •
04/ Byzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ L'escrime • 108/ Seurat •
09/ Les surréalistes • 110/ Les missions jésuites • 111/ Le sel • 112/ Le tennis
113/ Les volcans 114/ L'épopée du jazz /1 • 115/ L'épopée du jazz /2 • 116/ Bach •
17/ Les sources du Nil • 118/ Les momies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe
Colomb • 121/ Le fer • 122/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups •
25/ Les abeilles • 126/ Shakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania •
29/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/ Monet • 132/ Toulouse-Lautrec •
33/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 136/ Guimard •
37/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à l'écran • 140/ Hollywood •
41/ L'histoire au cinéma • 142/ Barcelone • 143/ L'Afrique du Sud •
44/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 146/ Marianne • 147/ L'école •148/ Sissi
149/ Rossini • 150/ Balzac • 151/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le Douanier
Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation
157/ La guerre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock •
61/ Les vampires • 162/ Le billard • 163/ La loi du ring • 164/ Le rugby •
65/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La police •
69/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/Pont-Aven •
74/ Compostelle • 175/ Cnossos • 176/ Bergman • 177/ Renoir • 178/ Vuillard •
79/ Le Corbusier • 180/ Les cathédrales • 181/ Rabelais • 182/ L'homme et la Forêt
183/ Cléopâtre • 184/ La mine de charbon • 185/ Le corps • 186/ Miró •
87/ L'invention des musées • 188/ Les divas • 189/ Les premiers chrétiens •
90/ Le Vaudou • 191/ La Mésopotamie • 192/ Le téléphone • 193/ Einstein •
94/ Bouddha • 195/ Le palais de la Découverte • 196/ Soliman • 197/ Charles-
Quint • 198/ Jeanne la Pucelle • 199/ Humboldt • 200/ Les utopies
201/ Les Palestiniens • 202/ Le débarquement • 203/ Manet

«J'ai fait ce que j'ai vu»,
disait Manet. Est-ce si simple ?
L'auteur du *Déjeuner sur l'herbe*,
des portraits de Zola, de Mallarmé,
de Clemenceau et de Berthe Morisot,
le peintre des cafés-concerts et des canotiers,
qui se définissait plaisamment comme
«le saint François de la nature morte»,
est-il le premier des peintres modernes ?
Ou celui qui, par-delà les académismes,
renoue avec la grande tradition ?
De l'*Olympia* (1863)
au *Bar des Folies Bergère* (1882),
Françoise Cachin retrace
la vie de ce pur Parisien,
qui aima la mer, les femmes,
et surtout la peinture

A 53266
ISBN : 2-07-053266-6
9 782070 532667
GK 193110
Réunion des Musées Nationaux
catégorie 6